كلمة العدد

يشهد تاريخ البلاغة العربية على تنوع منابتها ومصادرها، وتعدد الخلفيات المعرفية للمتدخلين في مجالها. وقد انعكس ذلك على فهم الناس لها وتصنيفها، فمنهم من يعتبرها علما لتحليل الخطاب، ومنهم من يراها علما لإنتاجه أيضا. إنها في جميع الأحوال: «العلم الذي يتناول الخطاب الاحتمالي المؤثر»، بعبارة الأستاذ محمد العمري الذي اعتبر هذا التعريف صفة ونعتا، وطريقا موصلا لأرض البلاغة، بعد أن أعاد الباحثون الجدد الأرض المقتطعة منها (الجانب التداولي).

إن تتبع مسار البلاغة العربية من النشأة إلى الاستواء، يبرز -بوضوح- شدة ارتباطها بحقول معرفية أخرى تقاسمت معها دائرة الاهتمام نفسه، بل إن هذا الارتباط صار التباسا لا سبيل إلى فك شفرته. ونقصد بذلك النقد الأدبي الذي كان أصلا من أصولها الأولى حين كان مجرد ملاحظات تتتبع النص الشعري القديم تتبعا بسيطا، وحين تحول إلى بحث مُمَنْهَج للكشف عن الخصوصية الأدبية، فصار مستثمِرا لمكونات البلاغة لتمييز الجيد من الرديء، والوقوف على ما يميز خطابا عن آخر.

لقد تقاسمت البلاغة والنقد الأدبي مواضيع البحث والدراسة، فاقتطع أحدهما من أرض الآخر في مختلف الأزمنة، لكن في إطار التداخل والتكامل، لا التخارج والتنافر. ولذلك لا سبيل للفصل بينهما إن على مستوى موضوعات الاشتغال، أو الآليات أو حتى صفات وألقاب المشتغلين في هذا المجال، إذ غالبا ما يقوم لَقَبُ البلاغي مقام لقب الناقد، فنقول: البلاغي أو الناقد أو كليهما. وهو أمر حاصل قديما وحديثا، ومستمر في الحقل الأدبي.

ينضاف إلى تداخل الحقلين، تداخل الخطابات وتشعبها وتكاملها أيضا، ولذلك لم يعد مقبولا الاكتفاء بما ترسخ في الأذهان من تصورات مبتورة حول طبيعة ووظائف البلاغة والنقد الأدبي، والاكتفاء بذلك في ظل انفتاح المعارف التي تقاسمت الساحة الثقافية، وإنما صارت المعرفة بآليات الربط بين علوم اللسان والمنطق والإنسان مُلحة وضرورية. ولن يكون ذلك إلا باستيعاب تصورات القدماء من البلاغيين والنقاد، ودراسة اجتهادات المحدثين منهم، لمعرفة مختلف التصورات والنظريات، والإحاطة بخلفياتهم النظرية، ومرجعياتهم المعرفية.

إن التفكير في إنشاء مجلة تحمل اسم «البلاغة والنقد الأدبي» استند إلى هذا التداخل والتكامل بين الحقلين، وإلى شموليتهما الممتدة إلى تناول مختلف الموضوعات والخطابات بالدرس والتحليل،

فطبيعتها تستطيع التكيف مع ما يستجد من مواضيع. إنها يدرسان المكتوب والمسموع والمصور والمرسوم...، ويعيدان إنتاج الكل وتأويله بآليات متنوعة ومختلفة.

كما أن السعي إلى إخراجها يأتي استجابة لرغبة باحثين شباب تكونوا في مجال البلاغة والنقد الأدبي وتحليل الخطاب، واستجابة لحماس مسنود بمعرفة تلقوها على يد أساتذة أجلاء في مجال الدرس الأدبي عموما، يرجون تنميتها وتطويرها ونقلها أيضا لقارئ تفاعُلي يستفيد ويُفيد.

وهكذا، فصدور العدد الأول من المجلة بكل الأركان التي وُضِعت في التصور الأول لها، التزام من هيئة التحرير تجاه القارئ الكريم عموما، والمهتم بمجال البلاغة والنقد الأدبي خصوصا. وهو في الآن نفسه مساهمة - نرجوها جادة ومستمرة- في تنمية البحث البلاغي والنقدي بالمغرب، وسَدٌّ لخصاص كبير في المجلات المتخصصة في هذا المجال. فإذا ما استثنينا مجلة «علامات» التي أسَّست للبحث السيميائي وواكبته، منذ سنوات طويلة، ولا زالت، ومجلة «البلاغة وتحليل الخطاب» التي اسْتُحدِثت قبل سنتين تقريبا، فإن الساحة الأدبية والثقافية تعرف فراغا كبيرا في هذا المستوى، بعد توقف الكثير من المجلات التي أعلنت عن وجودها وتخصصها في البلاغة والنقد، لكنها لم تستمر لظرف من الظروف.

إن من أهم ما تطمح المجلة لتحقيقه هو توفير منفذ إضافي للباحثين في البلاغة والنقد الأدبي، لنشر بحوثهم ودراساتهم في هذا المجال، وتوفير مصدر ملائم وموثوق للقارئ المغربي والعربي لتنمية مداركه حول هذين المجالين الحيويين في الحياة العامة للإنسان.

ولأجل ذلك، فالمجلة حددت مجموعة من الأهداف الجزئية التي إن تحققت، تحقق الهدف الأكبر والأسمى، وهي:

- التعريف بأهمية البحث العلمي في مجال البلاغة والنقد الأدبي.

- إعادة الاعتبار للبحث في الخطاب التداولي والتخييلي بروح علمية أكاديمية، تستند إلى معرفة دقيقة بما ترسخ من معارف، وما استحدث منها (عربية، وغربية).

- العمل على مواكبة التحولات الثقافية والسياسية والاجتماعية، وما تفرزها من خطابات، من خلال تطوير آليات التحليل والدراسة والتقويم.

- تجاوز النظرة التبسيطية الاختزالية للبلاغة والنقد الأدبي، التي ترسخت من خلال التقسيمات المدرسية التعليمية.

- خلق جو من الحوار الثقافي العلمي بين الباحثين لتنشيط وإغناء البحث في شتى المجالات التي تستوعبها البلاغة والنقد الأدبي.

وليسع فضاء المجلة امتداد مُكونَيْها «البلاغة» و«النقد الأدبي»، كان لا بد من التفكير في أركان تتناسب مع طبيعة الأهداف، وطبيعة التخصص.

ولذلك قُسِّمت إلى أركان متنوعة، كانت خلفية التفكير فيها نابعة من إيمان هيئة التحرير بشمولية البحث في البلاغة والنقد الأدبي بمختلف تجلياتها وامتداداتها.

إن ركن «دراسات وأبحاث»، أول أركان المجلة. وهو خاص بأبحاث ودراسات متنوعة ومختلفة لها صلة بتخصص المجلة واهتماماتها. وقد ساهم في هذا الركن نخبة مرموقة من الأساتذة الباحثين: أمينة الدهري ببحث تحت عنوان: «كتابة الصمت»، وخيرية بن علوة بدراسة تحت عنوان: «تلقّي الصورة البلاغيّة بين الأثر الأسلوبيّ والدور التواصليّ: وقفات تحليلية على نماذج من رواية «الأسود يليق بك، لأحلام مستغانمي».

بينما وقع اختيار هيئة التحرير على تخصيص ركن «ملف العدد» الذي يهتم بدراسات لقضية أو موضوع أو خطاب واحد، للدراسات والأبحاث ذات البعد السيميائي، وذلك تحت عنوان: «سيميائية النص والصورة». وقد ساهم في هذا الملف نخبة متميزة من الأساتذة الباحثين في المجال، إذ يجد القارئ الكريم دراسة للأستاذ: عبد المجيد نوسي تحت عنوان: «الكليات في الخطاب الإشهاري: الصورة الإشهارية نموذجا»، ومحمد الداهي بدراسة تحت عنوان: «ذاكرة حاحة الجريحة»، وعبد الله بريمي ببحث تحت عنوان: «السميائيات التأويلية: التعاضُد التأويلي والتلقّي والأكوان الخطابية»، وعبد العالي العامري بدراسة تحت عنوان: البعد الإدراكي للصورة :دراسة لسانية»، وعبد القادر فهيم شيباني بدراسة تحت عنوان: «الأبعاد المعرفية للدعامة الأيقونية: بحث حول فاعلية الصورة في تعليمية اللغة».

أما ركن «سيرة وحوار» الذي يختص بالسِّيَر العلمية للبلاغيين والنقاد المغاربة والعرب الكبار، فقد خُصِّصَ لمحاورة الأستاذ الباحث سعيد يقطين، في مشاريعه العلمية الذائعة الصيت، وفي كثير من القضايا المرتبطة بالبحث العلمي بمختلف تمظهراته.

في حين ضم ركن «الترجمة»، المهتم بإدراج مقالات ودراسات قد تكون فائدتها عظيمة في مجال البلاغة والنقد الأدبي، مساهمتين للأستاذين الباحثين: مبارك حنون، وأحمد العلوي اللّذَيْن ترجما مقالا لوليام ليبن، تحت عنوان: «صواتة عروضية أم صواتة مستقلة القطع؟»، والأستاذ الباحث

عبد المجيد نوسي الذي ساهم بترجمة دراسة بعنوان: «البحث عن الخوف: تأملات في مجموعة من الحكايات الشعبية» لصاحبها أ.ج.كريماس.

هذا، وقد خُصِّص ركن «قارئ وكتاب»، لقراءة كتاب له صلة وطيدة بملف العدد، إذ ساهم الأستاذ الباحث عبد العاطي الزياني بقراءة كتاب «سميائية النص الشفاهي في عمان» للباحثة عائشة الدرمكي.

وفي ختام العدد، يلتقي القارئ الكريم بركن «مفاهيم وقضايا نقدية وبلاغية»، الخاص بمناقشة المفاهيم والمصطلحات، والنظريات والمناهج، والمدارس النقدية والأدبية. حيث ساهم الأستاذ الباحث فريد أمعطشو، بتقديم جملة من التصورات حول مفهوم البلاغة.

إننا، إذ نقدم العدد الأول للقارئ الكريم، نرجو أن يكون بداية لمسار طويل، مفيد، وممتع. وهذا لا يتحقق إلا بتجاوب القراء و الباحثين المغاربة والعرب مع ما تبشر به المجلة.

ولا يسع هيئة التحرير، أولا وأخيرا، إلا أن تشكر الأساتذة الباحثين الذين ساهموا في هذا العدد بدراساتهم وأبحاثهم العلمية الرصينة. والشكر موصول للأساتذة الباحثين الذين قبلوا الانضمام إلى هيئتها المحكمة. وقد حرصت هيئة تحرير المجلة أن يكون المحكمون من خيرة الباحثين المغاربة، والعرب، وأن تكون تخصصاتهم مختلفة حتى يستوعبوا تشعب اهتمامات المجلة.

هيئة التحرير

كتابة الصمت

أمينة الدهري[1]

في البدء كان الصمت!

يعد الصمت من المفاهيم الأكثر تجريدا واستعصاء على المقاربة. أما تجريده، فمتأت من ارتباطه بالغياب، ومن حيث كونه شكلا من أشكال البحث في مظاهر الكون لمحاولة إدراك المتواري منها، حتى قيل «أول العلم الصمت»؛ فالصمت نُصبةٌ -بتعبير جاحظي- أو اعتبارٌ في الفضاءات اللامتناهية «للعالم كبير»، قبل أن يصير إبانة للأشياء بذواتها، واستبانة لأسرارها لدى مستبينيها. أما استعصاؤه، فناجم عن كونه مجال مساءلة كثير من العلوم الإنسانية الباحثة عن حقائق فلسفية، أو دينية، أو نفسية، أو أدبية؛ وعن تعددِ دلالاته إضافة إلى تداخل مجالات الاشتغال به.

تربط تحديدات عديدة الصمت بالتعبد، لتأصله في معظم الممارسات الدينية لكونه سر المجاهدة والترقي الروحيين، فقد عُد من آداب مناجاة الحضرة الإلهية عند الصوفية، ومن أسمى القيم الإنسانية عامة، حتى سرت به الأمثال، فصيرت معدنه تبرا مقابل فضة الكلام، وجعلته بديلا عن لغة تتعطل وظيفتها الإبلاغية، وأضحى لسان العلم والحلم المفصح، كذلك، عن قلق وجودي ملازم توجُّسا وخيفة من المجهول.

فيما تصله تحديدات أخرى بالغياب، غياب الصوت بالقدرة على إسكاته، وبما «خرج عن الكلام» hors parole ؛ لذلك تصله بعلامات تنظمه كإشارات الوقف، والبياض، والحذف، وغيرها من طرائق التوقف عن القول، إضافة إلى اعتباره مرحلة سابقة عن الكتابة، تقع[2] في المنطقة الإدراكية لتشكل الخطاب قبل تحققه اللغوي، والمادة الأولية للكتابة التي تعطيها وجودها وانتظامها[3]..

وقد يُدرَك كثير الصمت من قليله مما أسمته البلاغتان العربية والغربية اكتفاء، وإيماء، وإشارة، وتضمينا، وإيجاز قصر، وإضمارا، وتعريضا، وتلويحا، وتلميحا، ورمزا ناسجا للأساطير، وقياسا

(1) أستاذة الترجمة وتحليل الخطاب. جامعة الحسن الثاني. كلية الآداب المحمدية/ المغرب

(2) معلوم أن أقسام الخطاب عند أرسطو أربعة: إيجاد مصادر الحجة، تنظيم أجزاء القول، الأسلوب، الإلقاء.

(3) **Maurice Blanchot.** L'espace litteraire. p. 231.

إضماريا لإحدى مقدمتيه، وإعراضا عن الخصم، وتجاهلا له قصد تعنيفه والسخرية منه، فيغدو صورة ماكرة تصد عن القضية المطروحة. مثلما يمكن للصمت أن يكون عيبا بلاغيا حين ينعقد اللسان ويتعذر البيان، بسبب عِيّ أو حُكلة أو حُبسة تُبقي صاحبها رهين عجز يجرده من قدرته اللغوية، قد يؤدي إلى انقطاعه عن العالم وليس فقط عن الكلام.

فالصمت، على هذا، أنماط: منها ما كان تأملا وجوديا، وما اعتبر توغلا روحيا، ومنها ما انتمى إلى البيان وما خرج عنه، وما صَرف عن الجدل وما دفع إليه. وإذا كان الصمت اللغوي يقف عند حدود الانقطاع عن الكلام أو ما يدل عليه، فإن الصمت البلاغي انفتاح على العلامات وتأويلاتها[1]، بحكم امتداد فروعه في أصول فلسفية، ودينية، ونفسية، وثقافية؛ قد تتضافر هذه المستويات في نسج الخطاب الواحد وقد يُنافر بعضُها بعضا بحسب مقاصد الكتابة.

إن اختلاف وتشعب المنظور إلى الصمت عملا على توجيه هذه الدراسة نحو محاولة استكشاف بعض مظاهر هذا المفهوم من خلال أحد النصوص الجاحظية، وذلك من موقع قراءة حجاجية تراعي اعتبار البلاغة جزءا من مجال اشتغال تحليل الخطاب، مما يسمح بمقاربة تتقاطع فيها معارف ورؤى منهجية، تخص تنظيم الخطاب وشروط تلقيه وخلفياته السياقية، والبحث في طبيعته الاستدلالية والبيانية؛ على أساس ارتباط قراءة الصمت، أساسا، بعناصر من المنظومة الفكرية للجاحظ.

يسعف هذا الاعتبار المنهجي في مقاربة الصمت الأدبي للصمت الثقافي الأخلاقي، انطلاقا من الأسئلة الموالية: كيف يمكن الكتابةُ عن الصمت دون محوه؟ ما صلة الصمت بسُبل البيان الأخرى كالنُصبة والإشارة واللفظ، وبعلاقات الإبدال واللزوم والتضمن التي تنتظمه وإياها؟ كيف يُقْنع الخطاب الصامت بالصَدّ عن القضية المطروحة أو الحض عليها؟ ثم كيف تصوغ صور ذات أصل إيهامي خطابا معقولا يقع بين عالمي الكتابة والقراءة، أولهما إشارة إلى صمتي الكتابة وما قبلها، وثانيهما مفض إلى تلقي النص بوصفه قطعة صمتٍ في يد قارئه.

تتوزع الإجابة عن هذه الأسئلة محاور أربعة آتية:

أ - الصمت والقيم، ب- الصمت والإشارة، ج- الصمت والكلام، د- حدود الصمت حدود الثقافي.

---

(1) «الحذف (بالنسبة لهذه المجموعة) من العمليات البلاغية الأساسية... إن بعض الصمت أكثر فصاحة من الكلام مالم يرتكز دوما على تغييب الكلمات... كما يعد مجالا منفتحا أمام قراءات متلقيه». ص..45.

أ- الصمت والقيم:

المقصود بصمت القيم ثباتُها وعدمُ قابليةِ زحزحتِها المستمدان من استمرار تعاورها أمدا طويلا، من هنا الصمت عن مساءلة ملاءمتها لأزمنة غير التي استحدثتها ورسختها ضمن الفضائل بُغية تحقيق غايات معينة. بهذا المعنى المبدئي للقيم، يُحاج النص تصورا ثقافيا لقيمة الصمت من خلال وضعه على محك التجريب بتقليبه بين مقامات المرئي من السمات الظاهرية والهيئة العامة للشخص الصامت، وبين المخفيِّ من اعتقاداته في صلة بفكر جماعي يكرس حكما مسبقا يعتبر الصمت قوةً قادرةً على عقل النفس والجسد.

فالصامت حليم حذر، يحفظ -إضافة إلى مظهره العام- لسانَهُ ومكنونَ صدره، فلا تجيش نفسه بها يطرأُ عليها ولا ينطق عن الهوى، وإذا نطق أوجز (الصمت غاية الإيجاز). هذا الردع الداخلي والخارجي للطارئ والانفعالي وللقول المسهب، قد يقلب الشخص إلى شخصية مقنَّعة، (فكلمة Personne تعني في الأصل اللاتيني Persona أي القناع)، ذلك أن الصمت قد يَقْلِبُ ويُقَنِّع حقائق الناس، «فقد يُسمى الغبيّ على إثره عاقلا، والصامت حليما، والساكت لبيبا، والمطرق مفكرا، والبليغ مكثارا، والخطيب مهدارا، والفصيح مفرطا، والمنطيق مطنبا»[1]. من هنا خطورته كقيمة يقينية تتعالى عن إعادة النظر، ولعل بعض هذا التعالي كان وراء كتابة الجاحظ عن قاض «قليلِ فضولِ الكلام»، حريصِ الظهور بمظهرٍ غيرِ مظهرِهِ للعيان.

تقوم كتابته عن الصمت في قسمها الأول على قص حكاية «عبد الله بن سوار مع الذباب» كما هو مثبت في عنوان نصه الواقع ضمن الجزء الثالث من كتابه «الحيوان»، فكيف حاكَ أبو عثمان حكايته من صمت مضاعف قِيمِي وخِطابي؟ ومن هو عبد الله بن سوار، وما علاقته بذباب يُعطف عليه ويشكل بمحاذاته سكونا عُرفت به الجملة الإسمية عموما؟

إن النظر في كتب السير لا يترك مجالا للشك في صحة ورود «اسم عبد الله بن سوار» ضمن أعلام عصره المؤرخ لهم، وكذا مسألةِ الإشارة إلى استقضائه على البصرة، إضافة إلى ما استلزمه توثيق ترجمته من سرد لأسماء شيوخه والمحدثين عنه، ممن ذكرهم المستشرق Pellat ضمن كتابه عن البصرة[2]. تعمل هذه المرجعية التاريخية على تأكيد الصيغة الإثباتية التي ابتدأت بها الحكاية «كان لنا بالبصرة قاض يقال له عبد الله بن سوار»[3]، ففعْلُ الإخبار جاء مصحوبا بإقرار تشهد به الجماعة

(1) الجاحظ. رسالة في تفضيل النطق على الصمت. ص. 148.

(2) **Charles Pellat.** Le milieu Basrien et la formation de Gahiz. p283-1953.

(3) الجاحظ. الحيوان. ج3/ 343.

البصرية (لنا)، إضافة إلى ميثاق صدق يعتزم الجاحظ عقده مع قارئ يقتسم وإياه، بموجبه، حقيقةَ أحداث سيرويها عن القاضي ابن سوار الذي يمكن أن تكون الكتابة عنه من قبيل استهجان أنماط بشرية مستنسخة، أو من باب استحسان نماذج تاريخية محتذاة.

المحقق أنه منقطعُ النظير «لم ير الناس حاكما قط ولا زميتا ولا ركينا، ولا وقورا حليما، ضبط من نفسه وملك من حركته مثل الذي ضبط وملك»[1]، فالنعوت الباسطة لصفات المنعوت المسبوقة بلا النافية عن غيره ما اسْتُثْنِيَ به حصرا، تُكثف معاني معجمية تفيد قلة الكلام والسكون والهيبة والرزانة المقصورة عليه دون غيره من الأنام. والمرادُ بها تأكيدُ تَحَكّمه في حركاته وسكناته؛ لا غرو فالقاضي حاكم، إذ لا يكون القاضي قاضيا إلا إذا «حكم وفصل ... والحُكم المنع»[2].

لعل فكرة المنع تبدأ من كونه حين «يأتي مجلسه يحتبي ولا يتكئ، فلا يزال منتصبا لا يتحرك له عضو ولا يلتفت ولا يَحُل حُبوته ولا يُحول رجلا عن رجل، ولا يعتمد على أحد شقيه، حتى كأنه بناء مبني أو صخرة منصوبة»[3]. لتتشعب الفكرة وتتعدى الصفات إلى الذات، ذلك أن مقامه بالمجلس احتباء في ثوب يشد الرجلين إلى البطن ليجمعهما مع الظهر، فوظيفة الحُبوة تكمن في منع الجسم من الاتكاء أو الالتفات مع إشراف العنق وإقماح الرأس في شلٍّ شبه كامل للأعضاء عن الحركة، «لذا عُد الاحتباء بمثابة حيطان العرب»[4]. ليصير الجسد عديل المكان سكونا وثباتا، «كأنه بناء مبني أو صخرة منصوبة»[5]، فالوجه الجامع لطرفي التشبيه يحيل على النّصُب الذي قد يكون صنما أو حجرا يُستدل به.

هكذا، يتحول المسار الإخباري عن شخص القاضي إلى حيز المشابهة حتى تتمثله الأذهان، و«أحسن الوصف ما نُعت به الشيء حتى يكاد يمثله عيانا للسامع والقارئ»[6]. فالاحتباء والانتصاب كالاشتمال والمثول، يوحيان بصورة القاعد في قيام والقائم في قعود، يكرسها الذهاب والإياب لأداء الصلوات، ذلك أنه لا مسافة تفصل بين المجلس والمسجد، لأن هذا الأخير موضعُ إقامة الأول حتى سُمي الجلاس الأكثر ارتيادا له وترددا عليه «بالمسجديين». إن الغُدو والرَّواح المراوحين للمكان ذاته والمُقاسيْن بمواقيت الصلاة، أصبحا في حكم طقس اعتيادي يصل المجيء

(1) نفسه.
(2) اللسان. مادة حكم.
(3) الجاحظ. الحيوان. ج343/3.
(4) اللسان. مادة حبا.
(5) الجاحظ. الحيوان. ج343/3.
(6) ابن رشيق القيرواني العمدة. ج294/2.

بالرجوع، عودا على بدء، كأنْ لا حركة من فرط التكرار، أو حدا لها -في أحسن الأحوال- يمكن عدها بعدد الصلوات، إذ «كان يصلي الغداة في منزله وهو قريب الدار من مسجده... فلا يزال كذلك حتى يقومَ إلى صلاة الظهر ثم يعود إلى مجلسه، فلا يزال كذلك حتى يقوم إلى العصر ثم يرجع لمجلسه، فلا يزال كذلك حتى يقوم لصلاة المغرب»[1].

إن الحركة دائرةٌ محكمة الإغلاق مقننةٌ بمواقيت لا تقبل زيادة أو نقصانا، محكومةٌ بالديمومة واستبقاءِ الأشياءِ على حالها من غير تبديلٍ أو تعديل. فنفيها عن الفعل «زال» ترسيخ لسكونٍ لم يحكم الذات والصفات فحسب، وإنما أفعال وأعمال القاضي أيضا. فالمجلس بالمسجد، والمسجد قريب من بيته، والانصراف إليه رجوع من المجلس للعودة إليه، أو انصرافُ أوبة وانقلابٌ على العَقِب. والدليل على ذلك شهادة الراوي، «فالحق يقال: لم يقم في طول تلك المدة والولاية مرة واحدة إلى الوضوء، ولا احتاج إليه، ولا شرب ماء ولا غيره من الشراب. كذلك كان شأنُه في طوال الأيام وفي قصارها وفي صيفها وفي شتائها»[2].

إلجامُ الجسد عن الحركة انصرافٌ أيضا عن قضاء الحاجات البشرية الضرورية من إرواءٍ للظمأ وتجديدٍ للوضوء عند الاقتضاء، فالماء المحيي للذات مفتقدُها داخليا وخارجيا (الظمأ والوضوء)، افتقادٌ يَعْظُمُ إذا ما قيس بزمن ولايته المُقاس بدوره «بطول المدة» الممتدة بتوالي الفصول وتعاقب الحر والقر. علما أنه لا مجال للتشكيك في صحة هذا القياس، فراويه قد وثقه بشهادة حق -كما أشرنا- ثم إن الحقَّ مصدرٌ مؤكد لغيرِه، أي مُثبِت لما يتلوه من قول لا يُرَد، إلا أن في هذا الإثبات تحويلا للقاضي إلى كائن غريب أو يدنو من أن يكون كذلك؛ إذ «كان لا يحرك يده ولا يشير برأسه، وليس أن يتكلم ثم يوجز، ويُبَلِّغ بالكلام اليسير المعاني الكثيرة»[3].

يُيسر جانب من هذه المعاني حوك صورة المبلغ بالقليل من الكلام لما يُغني عن كثيره، لعله أن يكون البليغَ الموجزَ غيرَ المسهب، فقد قيل البلاغةُ الايجاز في أحد تحديداتها[4]. لكن الإيجاز لا يُبلَّغ إلا بمراعاة مطابقته لمقتضى الحال، وإذا ما تَمَّ الاستناد إلى القول بالمقامات جاز التساؤل عن ملاءمة الاقتضاب في كلام قاضي الجماعة وصاحبِ مجلسٍ يلتف حوله جلاس ممن تفاوتت أفهامهم ومداركهم، منهم السائل والمستفسر والباسط لما أَشكل عليه من أمور الدين والدنيا.

(1) الجاحظ. الحيوان. ج343/3.

(2) نفسه. ج344/3.

(3) نفسه.

(4) الجاحظ. البيان والتبيين. ج96/1.

لعل تكثيف القول واختصار الكلام ليسا من اختصاص القاضي في شيء بقدر ما هو ميزة الكاتب المفلق، والخطيب الحذق، والمتكلم المفحم، والأديب الملهم؛ أما بالنسبة للقاضي فإن الإيجاز يصبح ضربا من الإعراض عن الإبلاغ والتبليغ «بعبارة اللسان كُنه ما في القلب»، لهذا كان كلام القاضي -ربما- إلى مقام الإطلاق لا التقييد أحوج، وإلى الإيضاح لا الاقتضاب أولى. فالإيجاز نصفُ إبانة لما يُكثفه اللسان، وقد يكون الإيجاز من عبد الله بن سوار احترازا يُخل بإفهام المطلوب، مثلما قد يكون عدمُ إشارته باليد والرأس تقييدا للإبانة وتقصيرا عن الإفصاح.

معلوم أن البلاغتين الإغريقية والرومانية أوْلتا أهمية لحركات الجسد، حتى أن «كينتليان»[1] خصص المحور الثالث من كتابه الرابع للحديث عن الانفعالات الخاصة بتعبيرات الجسد، كما ركزت البلاغة العربية في جزئها الخاص بالكتابة الديوانية على جهارة صوت الخطيب وفصاحة لفظه وفخامة ملبسه وهيئته؛ والقصدُ منها مراعاة الشكل الخارجي الذي، ربما، عندما تم تجاوزه إلى مستوى علاقة العلامات بالانفعالات، عمل على إظهار ابن سوار بمظهر الوقار الملجم لها الكابح لجماحها. لذلك عُرِّف في بداية النص بصمت يُكرس الثقافة التي ينتمي إليها.

الإيجاز احتراز، كما سبق القول، والكلمة إنجاز فوري يُعرَضُ عنه، فالاحتراز والإعراض يقومان مقام الصمت؛ إلا أنه «لم يلزمْ الصمتَ أحدٌ إلا على وقوع الجهل عليه، فأما إذا كان الرجلُ نبيها مميزا عالما مفوها، فالصمت مُهجِّن لعلمه ساترٌ لفضله كالقداحة لم يُستبن نفعُها دون تزنيدها»[2]. فكيف عمل الخطاب على الاحتجاج لهذه القيمة أو عليها؟

يطرح النص قضية القاضي الزميت، هذا النعت الذي ينوب عن سلسلة النعوت التي وُصف بها لجمعه ما تفرق في غيره من دلالة على التثبت في الأمور وميل إلى السكون والركانة وقلة الكلام، والجامع بينها الصمت. ولتفرده بالزماتة القائمة مقام هذه الأوصاف، انتهج الخطاب نهج «إثبات الشيء للشيء بنفيه عن غيره ذلك الشيء»[3]، إلا أن هذه التقنية البلاغية المتجاوزة «لذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات» إلى قصرها حصريا عليه دون غيره بإبلاغها المقرَّظ أعلى درجات الثناء، ستعمد إلى الخروج من باب «الإيجاب إلى السلب»، نافيةً عنه في النهاية ما أثبتته له في البداية؛ فتُصيره ،على ذلك، (بناء مبنيا وصخرة منصوبة) كما جاء في النص، أي تخرجه من الاستثناء إلى المشابهة.

(1) Rhétorique à Herennius. livre III.18. p104.

انظر أيضا: الرسالة العذراء، ابراهيم بن المدبر. القاهرة 1931 .

(2) الجاحظ. رسالة في تفضيل النطق على الصمت. ص. 153. وانظر أيضا كتاب الصمت وآداب اللسان. ج6/563-574.

(3) معجم المصطلحات البلاغية. ج.1/48.

ثم إنه في مرحلة موالية، سيتم إخراجُه من الممكن إلى الممتنع حصوله بواسطة «الإغراق»، زيادة في المبالغة حتى إخراجها عن حدها، وإفراطا في تجاوز الإمكان المعقول إلى ما يدخل في حكم الاستحالة، بقوله: «لم يقم في تلك المدة والولاية مرة واحدة... ولا شرب ماء ولا غيره من الشراب»[1]، وذلك عن طريق استقصاء أجزاء الوصف التي من شأنها تعظيم شأن الموصوف. وبالتالي، إيلاجه باب اللامعقول المُفضي إلى الإضحاك الساخر الدال على التنافر في صورته. إن الحججَ التي استند إليها النص مثل السلب والإيجاب، والإثبات والنفي، والإغراق والاستقصاء وغيرها، أخرجت المخاطبة من حيز إثبات الشيء للشخص إلى مجال المشابهة الحصرية، ثم من المقايسة المغالية إلى اللامعقول، فنحَت بالخطاب منحى ساخرا[2]، معانيه إجلالٌ في موضع التحقير، ومدحٌ في معرض الذم، وجدٌ أريد به الهزل.

لقد هدفت التقنيات البلاغية السابقة إلى لفت الانتباه لجانب الصمت في شخصية القاضي لأنه قضيةُ النص وطرحُه الأساس، فعملت -عملا استدلاليا- أسهمت كل واحدة منها في نحْت جزء من تمثال القاضي من صمتين: أحدهما فعلي مثبت ضمن سيرة ابن سوار، والثاني مضمر، لعله يشهِّر بمجالس قضاء تقيم الصمت في غير مقامه مقابل مجالس المناظرة والكلام. كما أسهمت الحجج البلاغية في نسج جمل قصيرة كثفت معنى السكون حقيقة ومجازا، أي ما أقرته كتب سير الأعلام من متحقق الأخبار عن الشخص الفعلي الموجِز للكلام -علما أن الإيجاز تكثيف يُنيب نصف الكلام عن نصفه الآخر- وما عدل به النص عن هذه الحقيقة «اتساعا» إلى تخيل عالم الشخصية في صورة الوثن المصوب.

وفي الحالتين معا، فإن سكون الزماتة، ورزانة الركانة، وأناة الحلم، وسكينة الوقار، تضمنت جميعها معنى السكوت والصمت؛ فأبانت عن سكون القاضي وراء مضاعفه الزميت الصِّميت. لكن صمت القاضي قد يؤشر -أيضا- على صمت الجاحظ بتخفيه وراء راوي حكاية يوهم بغيابه، لا يجلو غَشاوة إبهامه سوى تعاقد تواثق عليه مع القارئ بالوقوف عند قراءة الظاهر وصرفه عن كل تأويل. لقد حرص على تعضيد هذا التواثق المبدئي بعناصر متعددة تفيد برمتها الإجماع، بما في ذلك نون جماعة أهل البصرة (كان لنا بالبصرة قاض...)، وإطلاق عموم الناس (لم ير الناس حاكما...)، إضافة إلى صيغة الإثبات (الحق يُقال...) التي تقوم مقام الشهادة بالمعاينة لحقيقة ما يُروى. فالحق لا تأويل له،

---

(1) الجاحظ. الحيوان. ج344/3

(2) **Sébastien Rongier.** De l'ironie. p. 9

يقول: «تعمل السخرية على مساءلة القناعات لتزحزحها، وتخرق العادة لتستكشف حدود التفكير، من هنا خصوصيتها بالنسبة لفلاديمير كيليفتش، ففي ثناياها نفحة انعطاف في غير انحراف، ومعنى انزياح من غير انشطار».

أو قد ينقلب تأويلُه إلى ضده بقول الباطل، لذلك بُني الفعل بعده إلى المجهول، إذ يحتمل أن يكون قائلُه مفردا نكرة يُتفادى الإعلام عنه، كما قد يكون القول جماعيا لتردده على ألسنة الخاصة والعامة.

في كل الأحوال، فإن هذه العبارة أو سابقتيْها تُحيل على الإجماع، (المصدر الثالث الموثوق به بعد القرآن والحديث، فالجماعة لا تجتمع على ضلال)، باعتباره حجة من حجج السلطة التي انبنى عليها الحجاج الإسلامي نفسه. لكن الإجماع هنا مضلل يوهمُ بأن لا شرخ في شخصية القاضي، بالتالي لا شيء يستدعي القراءة البلاغية التأويلية رغم أنها الكفيلة بفهم كتابة الجاحظ عن صمت مجلس عبد الله بن سوار، سواء على مستوى العبارة (لغة البيان) أو الإشارة (لغة العلامات).

ب- الصمت والإشارة:

تتكئ التقنية البلاغية المستعملة في هذا الجزء من الخطاب على الإشارة التي أجمل الجاحظ القول فيها وفيما عداها بالآتي من التحديد: «وجميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد، أولها اللفظ ثم الإشارة، ثم العقد، ثم الخط، ثم الحال التي تسمى نصبة... ولكل واحد من هذه الخمسة صورة بائنة من صورة صاحبتها، وحلية مخالفة لحلية أختها، وهي التي تكشف لك عن أعيان المعاني في الجملة، ثم عن حقائقها في التفسير»[1].

إذا كانت وسائل الإبانة عند الجاحظ متباينة من حيث دلالاتها ووظائفها، فإنها تقوم مقام بعضها لتنوب عنها أو تزيد من أدائها. فقد تشترك الإشارة مع اللفظ مبنى ومعنى، أو تنفصل عنه لصدورها عن أعضاء لا علاقة لها بجهاز النطق؛ لذلك عدت ترجمة للفظ وإغناء عن الخط، باعتبارها تلويحا باليد والعين والرأس وغيرها من الأعضاء، لعلها بهذا الحد أن تساوي بين الإنسان والحيوان، فلغة العلامات صمتٌ يلغي المفاضلة بين الجنسين حين لا يتبقى للآدميين فضل النطق.

إن تعريف الإشارة -إضافة إلى التلويح- باللمحة الدالة، يخرجها من دلالة المطابقة إلى دلالة اللزوم، لتنفك من أسر اللغة المنطوقة وتشب عن طوق الكلمات بالاستغناء الكلي عن النطق، أو بالانتقال من صريح القول إلى ملزومه، فالإشارة نظام يقوم على الحركات بوصفها وحدات مكونة لصور مرئية (عوضا عن الصور الصوتية) في حيز الفضاء؛ تختلف دلالاتها باختلاف الحركات المتضمنة لها. ألم يقل الشاعر:

وفِي العَيْـنِ غِـنـىً لِلـمَـرْ ءِ أنْ تَـنْـطِـقَ أفْـواهُ[2]

(1) الجاحظ. البيان والتبيين. ج76/1.

(2) معجم المصطلحات البلاغية. ج7/1.

إذا كان النص يجمع بين الحدين السابقين الشاملين لمفهوم الإشارة تلويحا بالحركة وتلميحا بالنظرة، فكيف تكشف دلالتها عن «أعيان وحقائق المعاني وتنوب عن اللفظ» كما جاء في التعريف الأول؟

لقد مكنت قيمة الصمت من مقارنة صفات القاضي بغيره، وأبانت عن تفوقه على سائر الأنام بما رفعه إلى مقام الإنسان النموذج المتفرد المُغرب، وأدت، بموازاة ذلك، إلى مشابهته بالحجر والصخر، أي بما هو غير نام باصطلاح الجاحظ في قسمته للعالم. فكيف يكون القاضي في نفس الآن نموذجا إنسانيا أي «حجة سلطة» بتعبير حجاجي وهو عديل الجماد، أقل مراتب الخلق في سلم نظام المخلوقات؟ قد تزداد المعادلة التباسا حين ينضاف إليها عنصر دخيل على مجلس القضاء، لكنه ذو مكان محفوظ في ترتيب أبي عثمان للكون، إنه الحيوان، الذباب تحديدا، فما صلة هذا المخلوق الصغير بكِبَر وكِبْر القاضي؟

إذا كان الجزء الأول من النص قد أُفرد للقاضي بمعزل عن جلاسه، فإن الجزء الثاني يهم تصدره لمجلسه «وأصحابه حواليه وفي السماطين بين يديه»[1]، ينضاف إليهم زائر ليس بالجليس الأنيس، لأنه لن يحيط بالقاضي ولن يصطف ويلتف حوله، كما تفعل الجماعة، لعدم انتمائه إليها، ولأنه عارض مباغت، فحسب، أصاب أنفه، «فأطال المكث، ثم تحول إلى مؤق العين، فرام الصبر على سقوطه على أنفه من غير أن يحرك أرنبته أو يغضن وجهه أو يذب بإصبعه»[2]، إنه الذباب الذي يكنى عنه بالشؤم، قيل: «إنه في النار ليس لعذاب له، وإنما ليُعذب به أهلها بوقوعه عليهم»[3]. لكن القاضي بعدُ من أهل الدنيا، فلماذا يُبتلى به؟ الملاحظ أن حدث زيارة الذبان للمجلس مر بحركتين وردي فعلهما:

الحركة الأولى: سقوطه على أنف القاضي وبقاؤه على ذلك مدة غير يسيرة، تحلى خلالها ابن سوار بالصبر على ما لحقه من إيذائه له، بدليل عدم تبدل ملامح وجهه ولا طرده له بيده، فلا حركة صدرت عنه ولا سُمع للذبان طنينه المعهود. وفي ذلك انقطاع تام عن الصوت والحركة استوى على إثرهما العاقل وغير العاقل.

(1) الجاحظ. الحيوان. ج3/ 344.
(2) نفسه.
(3) نفسه. ج3/ 315.

الحركة الثانية: تحوُّله إلى مُؤْق عين القاضي وإنفاذُ خرطومه حدَّ إوجاعه، إنفاذٌ يقابله بدء نفاذ صبره على المكروه الذي ألمَّ به بموالاة إطباق وفتح جفنيه، ثم بالذَّبِّ عن عينيه بيده؛ وأخيرا بدفعه عن وجهه بطرف كمه.

لعل ما يميز هاتين الحركتين، امتثالهما لنظام إشاري «تواصلي» بين الطرفين، تجلى في ابتعاد الذباب بغية الاقتراب، الموازي لإدبار القاضي عن الحركة بقصد الإقبال عليها. فقد شكلت العين جفنا ومؤقا، فتحا وإطباقا، حركة وسكونا، العضو الأكثر تفاعلا مع الدخيل بالصبر على أذاه، كما شكلت قناة تخاطب بين القاضي وجلسائه سواء من خلال نظرة متخفية تقوم على إتباعهم إياه بالنظر والتنكر لإدامته، قال: «ففعل وعيون القوم إليه ترمقه وكأنهم لا يرونه»[1]؛ أو من خلال نظرة تواطئية مخرجة لجلي الفعل من خفيه، ذلك أنه «علم أن فعله كله بعين من حضره من أمنائه وجلسائه»[2].

تعمل العين، إذن، عمل اللسان الصامت بما يسره مواراة واصطناعا للغفلة، وبما يعلنه حين يصير أمر المنظور إليه معلوما لذى ناظريه. هكذا تلخص العين إغارتين صامتتين، إحداهما حيوانية والأخرى إنسانية: هجوم الذباب عليها، ونظرات الملأ، التي تعوق القاضي عن الظهور بمظهر طبيعي تجاه صد المغير. لكن إذا كان التظاهر علة ضبط النفس، لماذا يتظاهر الجلساء بدورهم، «كأنهم لا يرونه»، وهم منه بمرأى ومسمع؟

تكتب العين المدركة بصمت، (فالنظرة صامتة بطبيعتها تأملا ومتابعة بالإبصار، وإدامة للنظر، ورؤية بالقلب، ولمحة عجلى، إلخ)، صمتَ الجماعة لا صمت القاضي فحسب؛ الجماعة التي اصطلح عليها بالسماطين، (والسامط الساكت)، كأن تعاقدا ذا إرغامات يضبط مجلس بن سوار ومجالس القضاة عموما. لعله صمت تواضعي وتواطئي، قوامه قناع مزدوج تهاوى تدريجيا، تكفَّل العنصر الدخيل على الجماعة بإزاحته جزئيا، قبل أن يزيله كليا مع نهاية النص؛ لتحل محله وسيلة إبانة أخرى. لكن لماذا توكل للذباب مهمة النهوض بكشف خبايا مجلس قضاء؟

الواقع أن قصة عبد الله بن سوار مع الذباب ليست فريدة في بابها، ففي أمالي المرتضى[3]، مثلا، حكاية مشابهة عن تسلط ذبابة بالخليفة العباسي الرشيد، وهو يلقي خطبة في الناس، حال إلحاحها دون إتمامه لها حين أردته أرضا. كما أن كتاب الحيوان يحتوي على قصة طريفة طرأت للجاحظ مع

(1) نفسه. ج 3/ 345.

(2) نفسه.

(3) السيد المرتضى. الأمالي. ج22/4.

الذباب، يرويها عن نفسه بضمير المتكلم، إلا أنها مختلفة عن سابقتيها (المتعلقتين بالقاضي والخليفة)، لأن أبا عثمان لم يُصب بإغماء الرشيد، ولا احتمى باصطناع صبر عبد الله بن سوار؛ وإنما صرفه عنه بتلقائية ناتجة عن تفاعل المخلوقات مع بعضها البعض، قال: «... فتلقاني الأندلسي فقال لي: مالك يا أبا عثمان! هل من حادثة؟ قلت: نعم أكبر الحوادث، أريد أن أخرج من موضع للذبان علي فيه سلطان!»[1]. للذبان، إذن، سلطة مارسها أيضا على صاحبيْ السلطة السابقين (الخليفة والقاضي). فنفوذه أقوى، لأنه قد «يسقط على أنف الملك الجبار... والأنف هو النخوة وموضع التجبر... وكم أقوام ... عذبت بالبعوض، وأفسد عيشها الذبان، فهي جند إن أراد الله عز وجل أن يهلك بها قوما بعد طغيانهم وتجبرهم وعُتُوهم...وفيها بعد معتبر لمن اعتبر»[2]؛ وإن كان الذبان يقع موقع تصغير وتحقير أيضا، قيل: «أجهل الخلق لأنها تغشى من ذات أنفسها حتى تحترق»، كما كني عن كل ذي رائحة كريهة «بأبي الذبان»[3]، لتخلُّقه في العفونة. فالرعونة وعدم الاتعاظ، إضافة إلى الزهو حلقات مكملة ومفسرة لصورة اقتران أذى الذبان بتجبر ذوي السلطان في الحكايتين السالفتين.

بالتالي، وبمنطق صدامي يستلزم الغالب والمغلوب، فإن صراع الانسان (القاضي والخليفة) انتهى بتفوق الحيوان قسيمه في العنصر النامي، بما أنه أفقدَ الأول صبره فخرج عن صمته، وطرح الثاني أرضا. هكذا يقلب عبد الله بن سوار الترتيب الجاحظي للمخلوقات، بحكم تشبيهِ (البناء المبني والصخرة المنصوبة)، يصنفه دون دقيق الخلق. أما علة قلبه النظام الطبيعي للكائنات، فكامنة في تعاليه عن طبيعته البشرية بتبنيه لصمت في غير موضعه، يصبح على إثره نموذجا مضادا للقاضي المثال، بعكس ظَن جلاسه به وغيرهم من الوافدين على مجلسه.

إن النظرة والحركة بتجليهما الصامت قد صاغا الجزء الصدامي بين الانسان وصفاته، وبينه وبين الحيوان، جزء تميز بتتالي المشاهد ومفارقتها بشكل هزلي ساخر، نحا باللغة الإشارية نحو إفساح المجال للكلام المنطوق، فلا أليق بالإنسان من بيان اللسان كما قال أرسطو[4]، فهو الأصل الذي اشتقت منه وسائل البيان الأخرى بعد الاعتبار؛ «إذ لا يكون للرسالة بلاغ ولا للحجة لزوم ولا للعلة ظهور إلا بالنطق»[5].

(1) الجاحظ. الحيوان. ج347/3.

(2) نفسه. 304/3.

(3) نفسه. 371/3-398.

(4) **Aristote.** Rhétorique. [1355b]

(5) الجاحظ. رسالة في تفضيل النطق. ص. 164.

ج- الصمت والكلام:

معلوم أن الصمت قسيم الكلام، مبنى ومعنى إقناعا وتأثيرا استبانة وإبانة، بما أنهما جزءا الخطاب كما أرست عناصره البلاغة الأرسطية؛ فإيجاد مصادر الحجج يستلزم تفكر الخطيب (المتكلم) في استدلالاته الاستقرائية والاستنباطية الخاصة بطرح لم يُعلن عنه بعد، في مقابل الشق الأسلوبي الذي يقوم فيه اللفظ بالإبانة الفعلية الكفيلة بإفهام الحاجات الاجتماعية المقيمة للفعل التواصلي، والذي لأهميته شكلت اللغة أصل وسائل البيان الأربعة التي حددها الجاحظ، ذلك «أن من تكلم فأحسن قدر أن يسكت فيُحسن، وليس من سكت قدر أن يتكلم فيُحسن»[1]، فماذا عن كلام ابن سوار بعد الذي عرفناه عن صمته؟

إن النظرة الساكنة للآخرين (الأمناء والجلساء)، ستدفع بالقاضي إلى التكلم في نهاية النص والنطق باليقين، «قال: أشهد أن الذباب ألح من الخنفساء وأزهى من الغراب»[2]. فالشهادة خبر قاطع يتضمن معنى المعاينة المؤكدة، هنا، لمصداقية المعروف المتوارث عن الغراب والخنفساء، هذه الأخيرة شديدة الإلحاح حتى قيل: «ألح من خنفساء»، ثم الغراب، الطائر الذي كنّت عنه العرب بالشؤم واللؤم وفوات الأمر، كما عرف بحدة البصر وقوة الحذر وبالزهو والكبْر.

الواضح أن صفتي الإلحاح والزهو، غير مقصورتين على الخنفساء والغراب، وإنما يشاركهما الذباب في الاتصاف بهما، ويفوقهما بدرجة أو درجات، بدليل صيغة التفضيل: «ألح، أزهى». ولعل الخصلتين المنسوبتين للذباب مناسبتان لشخصية القاضي ومنسحبتان عليه بدوره، فالإلحاح المسند إلى الذباب -تعديةً عن الخنفساء- يعني أيضا لزوم شيء أو مكان وعدم بروحه، «كل بطيء ملحاح»، والخنفساء «دويبة تعيش في أصول الحيطان» والقاضي، مثلها، «ركين» ثابت في مكانه (مجلسه) لا يتحلحل عنه، ثم إنه مزهو بنفسه زهو الغراب بدليل قوله: «فما أكثر من أعجبته نفسه، فأراد الله عز وجل أن يعرفه من ضعفه ما كان مستورا. وقد علمت أني عند الناس من أزمت الناس، فقد غلبني وفضحني أضعف خلقه»[3]. تفصح قراءة القاضي للمثل الذي عمل على سوقه، عن مستويين من التفاعل:

المستوى الخفي الذي اصطلح عليه «بالمستور»، ويتضمن الإعجاب بالنفس والضعف الكامن وراءه، علما أنه لا يشكل حالة خاصة (فما أكثر من أعجبته نفسه...)؛ ثم المستوى الظاهر، الموصوف

(1) نفسه.

(2) الجاحظ. الحيوان. 3 /345

(3) نفسه.

بالزماتة، ويكاد يُستثنى بها (اني من أزمت الناس...). بالتالي، فإن كل زماتة إعجاب بالذات، وكلاهما محكوم بضعف مضاعف، بما أن عملية «فضح» أو كشف الظاهر أوكلت إلى الذباب، أضعف الخلق. إلا أن ضعف هذا الأخير(الغالب) جسدي، وضعف القاضي (المغلوب) يمس النفس وشؤونها؛ هكذا عملت المفارقة على استضعاف واستصغار «عظيم الخلق» أمام دقيقه، بدليل تلاوة القاضي للآية القرآنية: «وإنْ يسلبهم الذباب شيئا لا يستنقذوه منه ضَعُف الطالب والمطلوب»[1]، وهي الجزء الثاني من الآية الثالثة والسبعين من سورة الحج. والملاحظ أن النص لم يورد مستهل الآية الذي يقول: ﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ ضُرِبَ مَثَلٌ فَاسْتَمِعُوا لَهُ إِنَّ الَّذِينَ تَدْعُونَ مِنْ دُونِ اللهِ لَنْ يَخْلُقُوا ذُبَاباً وَلَوِ اجْتَمَعُوا لَهُ﴾[2]. لعل عدم إيراد الجزء الأول يدعو إلى التساؤل عن علة ووظيفة المثل المتضمن، وبعده الاقناعي وأثره في مخاطبيه.

يبدو أن المسكوت عنه من مجموع الآية القرآنية خاص بدعوة الناس إلى استيعاب مغزى مَثَل العابدين من دون الله، المتخذين من الأصنام أندادا لهم وإن كانت عاجزة عن خلق الذباب أضعف المخلوقات، ليزيد الشطر الثاني من الآية تأكيد عدم قدرتها على استرداد ما قد يسلبه منها، ومن تم ضرورة الإقرار بضعف المعبود وبالتالي ضعف العابد عن إدراك الحقيقة. هكذا يكون النص الجاحظي قد خص بالذكر ما تعلق بحالة استلاب الذباب لحلية الأصنام وعدم تمكنها من استرجاعها، أي التنصيص على المطلوب (الأصنام)، والإكتفاء بتكنية «الطالب»عن الجهة القائمة بفعل العبادة. فمن هي هذه الجهة وكيف تم القياس عليها بما أن الأصل في ضرب المثل تقدير الشيء على الشيء؟

توضح قراءة النص اتخاذه من الشطر الثاني من الآية مقدمة كبرى محذوفة، تقديرها تشبيه قاضي البصرة بصنم أهل مكة، ذلك أن (يا أيها الناس) تخاطب المؤمنين وغير المؤمنين، خاصة، لتقيم عليهم الحجة، وفي تفسيرات أخرى[3]، سيكون المقصود بها أهل مكة تحديدا. في الحالتين معا، فإن المقصود فئة ضالة جانبت الصواب فاستهدفها الخطاب القرآني، وبها تمت مشابهة أهل البصرة؛ فيما عملت المقدمة الصغرى على إيضاح فكرة عجز الأصنام المعبودة عن الحركة، فبالأحرى عملية الخلق! استحالةٌ تَرَتب عنها ضعف العابد والمعبود كنتيجة تتضح من خلال القياس الإضماري الآتي:

م. ك: القاضي لأهل البصرة بمثابة صنم أهل مكة

م. ص: الصنم (المطلوب) كالداعي (الطالب) لا يخلقان ذبابا

(1) نفسه.

(2) الحج. الآية 73.

(3) انظر تفسير الطبري والجلالين.

ن: ضعف الطالب (العابد) كضعف المطلوب (المعبود)

عمل المثل، باعتباره حجة استقرائية تنطلق من الجزء إلى الكل أومن الحدث إلى القاعدة، على تعضيد المقدمة الصغرى التي تَستخلص من الوقائع الماضية ما ترتسم نتائجه في المستقبل[1]. وما يستقبل، هنا، اتخذ صيغة استنتاج ملزم تجاوز المحتمل حصوله إلى مستوى القانون القائل بحقيقة ضعف المخلوقات أمام خالقها. فالمثل يستوفي قاعدة سريانه في الناس بمماثلة حالة ثانية بأولى كانت بمنزلتها.

كما أسهمت المقايسة في تقريب هذه الأحوال المعلومة لإدراك أخرى نظيرة والكشف عنها بفضل علاقات المماثلة التي يقوم عليها مبدؤها المعروف، حيث تشكل «أ» بالنسبة ل «ب»، ما تشكله «ج» بالنسبة ل «د»، على أساس أن العلاقة بين «أ» و «ب» مماثلة للعلاقة بين «ج و د» باتخاذها الشكل الرياضي الآتي:

$$\frac{\text{ĭ}}{\text{ù}} = \frac{\text{ң}}{\text{ə}}$$

وعليه فإن المثل السابق قام على المقايسة الآتية:

القاضي / الصنم = أهل مكة / أهل البصرة

فعلاقة القاضي بالصنم مماثلة لعلاقة أهلي مكة والبصرة، يكون فيها القاضي مطلوبا متشبها بالمعبود، وأهلا مكة والبصرة، كلاهما، طالب مشبه بالعابد. فالمطلوب ضعيف من جهة العجز عن الخلق، والطالب ضعيف من باب التعدية. هكذا تعيد المقايسة بناء العلاقات التي يوهم النص الجاحظي بأن لا رابط بينها، أو أنها معطاة لا حاجة إلى مساءلتها، أو أن جزءها ينوب عن كلها بعدم استحضار الآية برمتها. فالمقايسة تناظر بين مجالات مغايرة (الصنم والقاضي أو الجماد والإنسان)، وتصوغ علاقات قد لا تبدو متجانسة في الأصل (الاعتقاد والقضاء)، لتحرك الأخيلة صوب فكرة صورة قاضي البصرة الشبيه بالصنم المشار إليه في صورة الحج؛ والقرينةُ الدالةُ اقترانُ اسم القاضي بالذباب منذ العنوان، ثم العملُ على تغيير هويته بمحو ما يربطه بالإنسان، بدءا بمماثلته بالصخرة المنصوبة، إلى تسويته على مثال التمثال أي القاضي الصنم. فالماثل اللاطئ بالأرض كالرسم، وبين

(1) **Aristote.** Rhétorique. [1357b]

يديه جلساؤه المصطفين السامطين الذين ربما كانوا بالتفافهم حوله عديلَ ذباب مُحَلِّقٍ حول الصنم؛ وما الصنم ،هنا، إلا عبد الله بن سوار الماثل كالتمثال.

لقد والى النص الجاحظي مثلين اقتسما وظيفتين:

إحداهما بلاغية، شكل، من خلالها، المثل السائر: «ألح من خنفساء وأزهى من غراب» منعطفا بالنسبة لما سبقه ورسمه نوع النص من صيغة مدحية لشخص القاضي، تحولت إلى مشاكلته بصفات الالحاح والزهو والضعف وغيرها؛ تُعار للحيوان حينا وتستعار منه حينا آخر. تشاكلٌ يعود إلى نواة صاغت عنوان النص: «عبد الله بن سوار وإلحاح الذباب»، حيث قاربت بين الاسمين ووصلتهما بما يعطفهما على بعض، وبما يُكثف حدثا يطوره اللاحق من النص حكايةً مفصلةً، يتخذها «كتاب الحيوان» نموذجا تمثيليا يستدل به على عالم الذباب وخلقه، وتخلقه، وطبيعته، ومماته، وما بعد مماته!

أما الوظيفة الثانية فحجاجية، وينهض بها المثل الديني الذي قصد إلى قلب ما بنته الوظيفة البلاغية من «إغراق في الوصف»، بنقل طرح البدء من مقولة الإنسان «النموذج»، إلى صورة أضعف المخلوقات وأكثرها عجزاً (الذباب). لقد عملت تركيبة المثل القرآني: (ضعف الطالب والمطلوب) عمل الاستعارة التمثيلية بإخراج الطلب من معنى محاولة «وجدان الشيء» إلى مجال العبادة، حيث لا يملك العابد و المعبود لنفسيهما نفعا ولا ضرا. والقصد منها استخلاص العبرة القائمة على معقول قول يبقى في العقول، فيحل محل حجة السلطة بالنسبة للحس المشترك؛ هكذا أسهمت كل من الوظيفتين في إنطاق القاضي وإخراجه من اللغة الإشارية إلى الكلام.

د- حدود الصمت حدود الثقافي:

تراوحت كتابة الصمت بين اللفظ بمرجعيته الكلامية، والإشارة بحمولتها الموحية، والاعتبار الصامت بوصفه «أول العلم». لقد كان هذا البعد الفلسفي وراء ترتيب عالم النص المحلل، إذ عمل على خلق مواجهة بين المواضعات الثقافية الخاصة بقيمة الصمت والكائنات الإنسانية؛ أبانت عن خلل الأولى مطبقة على الثانية، ثم أقام المفاضلة بين قسيمي العنصر النامي من المخلوقات، وانتهى إلى سواسية العاقل منها وغير العاقل من حيث حتمية (ضعف الطالب والمطلوب). على هذا، أعاد الخطاب الجاحظي النظر في المفهوم الاجتماعي للصمت باعتباره قيمة أخلاقية تتعالى عن الكلام من خلال نوعين خِطابيين صامتين:

صمت جدلي، يعيد مساءلة حس مشترك اعتبر الصمت جوهريا، فصير معدنه ذهبا مقابل فضة الكلام، وقرنه بالحلم والزماتة وصون اللسان عن مآزق البيان، لذلك عمل الصمت الجدلي

على قلب هذه التراتبية بإعلاء الكلام الأخص بالإنسان بمعنييه: العام المنطوق الجامع بين الناس، والخاص المصطلح عليه بعلم الكلام وهو، عند الجاحظ، «العيار على كل صناعة والزمام لكل عبادة، والقسطاس الذي يستبين به ثقل كل شيء ورجحانه، والراووق الذي يعرف به صفاء كل شيء وكدره. كل علم عليه عيال وهو لكل شيء آلة ومثال»[1].

معلوم أن القرن الثالث الهجري شكل حقبة تألق صناعة الكلام، ولعل النص يلمح، من خلال المعنى السابق، إلى ما كان من اختلاف في نهج تفكير وأداء الفرق الإسلامية من جهة، والمحدثين والفقهاء من جهة أخرى. فالمتكلمون-وخاصة المعتزلة- أصحاب تأمل في الظواهر، والبحث في عللها، والقول بالحجة، والإبانة عنها، وغيرهم أصحاب حفظ ورواية. أولائك عملوا على الإفهام بمختلف وسائل البيان، إذ «من شأن المتكلمين أن يشيروا بأيديهم وأعناقهم وحواجبهم»[2]، بما أن «الاشارة واللفظ شريكان، ونعم العون هي له ونعم الترجمان هي عنه»[3]، وهؤلاء يفصلون بينهما، فلا يتحرك نطقهم ولا يحلون حبوة.

بهذا المعنى، تكون القضية الأساس للنص هي التشهير بمجالس القضاء وطريقة ممارسته. فقد روى أبو عثمان، في السياق نفسه وبغير قليل من السخرية، قول القاضي بلال بن أبي بردة حفيد أبي موسى الأشعري: «حين يَمْثُل رجلان بين يدي، فإني أحكم لصالح أخفهما على نفسي»[4]، ولعل تصريحه امتداد لأحكام قضائية تضاربت وتعارضت وتناقضت حتى «يستحل الدم والفرج بالحيرة ويحرمان بالكوفة، ويكون مثل ذلك الاختلاف في جوف الكوفة فيستحل في ناحية منها ما يحرم في ناحية أخرى»[5].

صمت أسلوبي، موطنُ صور عملت على تكثيف اللفظ وتوسيع أبعاده الدلالية مثل الإيماء، والإيجاز، والتضمين، والتعريض، والسخرية، والقياس الإضماري. والجامع بينهما قول نصف الكلام، لفسح مجال البحث عن المسكوت عنه أمام قارئ يعيد تركيب مقاصد الخطاب. فالتقنيات البلاغية تُظهر قليل ما تضمر، مبناها قضية طريفة عن عبد الله بن سوار والذباب، ظاهرها: إخباري يوثق لحظة من سيرة القاضي الزميت السكيت بمجلسه الساكن، وباطنها: إعادة تشكيل هذا المعطى الفعلي في صورتي «الصنم والجماعة»، يؤالفهما صمت مزدوج متواطؤ عليه. علما أن الجاحظ -هو

(1) انظر زهر الآداب.3/4. البيان والتبيين44/1.

(2) البيان والتبيين.116/3.

(3) نفسه.78/1.

(4) **Charles Pellat.** Le milieu Basrien. p288.

(5) **ابن المقفع**. رسالة في الصحابة ضمن آثار ابن القفع. ص. 16.

الآخر- يبقى صامتا بتواريه خلف الراوي، ونون الجماعة البصرية وصيغة أحداث سالفة، يستقرئ، من وراءِ حجاب، حاضرَ أمة في ضوء ماضيها، وواقعَ أهل البصرة إسوةً بأهل مكة الذين نزلت في وعظهم السورة الحجية المشار إليها.

لقد تمحور الاستدلال الاستقرائي حول عدم وثوق القيم ولا صلاحيتها لكل مجال ومقام، انطلاقا من تأمل واقعة فعلية متمثلة في التفاف الجماعة البصرية حول القاضي الصميت قياسا على حالة عبادة المكيين لصنمهم، الشيء الذي يعكس البعد التجريبي لتصور القضية المطروحة، لاسيما أن النص يقع في أحد أبواب «كتاب الحيوان» ذي الرؤية التجريبية المعقلنة للظواهر والمجالات، وضمنها القضاء؛ وإنْ كانت عقلنته ليست بالقضية الخالية من الخطورة في كل عصر ومصر.

عود إلى الصمت:

كثيرا ما عُرِّف الصمت بالغياب وبالنصبة الواصلة بين الإنسان والقوة الغيبية، وبمرادفة المطلق، والانقطاع عن الصوت المذكي لإدراك الحواس الأخرى، وبالاستكانة إلى وحدة داخلية قصد إعادة ترتيب علاقة الذات بالعالم، وبكونه ثالث المتحاورين، ونسجه مع سبل البيان الأخرى علاقات إبدالية وتضمنية ولزومية، وحله لمواضع استحسان أو استهجان من مقامات الاعتبار والعبارة والإشارة. الصمت، أيضا، إسماع لأصوات دفينة يُعبر عنها بالسريرة، وصمت النص سرُّه أو معناه العميق، الذي يشكل موضوع الأدب. ففي إسماعها وصل للذاتي بالاجتماعي، للداخلي بالخارجي، ونوع من تمرئي المتواري. على هذا، فصوت الصمت ناظم ومنظم للخطاب، من حيث بناؤه التدريجي لفقر موجزة، وتضمنه لأهم أحداث الحكاية، وصوغه تعارضات دلالية تقلب أواصر الصور البلاغية لتستمد قوة إقناعية مضاعفة. فالخطاب الصامت أسلوب النص واستراتيجيته الاستدلالية، من ثم وظيفته السردية الفاعلة في تطور الحكاية، ووظيفته الهيرمنوطيقية الناسجة لانسجامه؛ بهذا المعنى، كتب الجاحظ -المُتَكلِّمُ- بصَمْتٍ، عن سكون مجلس قضاء لرفع بعض الصمتِ عنه.

المصادر والمراجع

أ- العربية

- القرآن الكريم
- ابن أبي الدنيا. كتاب الصمت. تحقيق نجم الرحمن خلف. دار الغرب الاسلامي. 1986.
- ابن رشيق. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تحقيق وتعليق محمد محيى الدين عبد الحميد. دار الجيل. لبنان.

- ابن المقفع (عبد الله). آثار ابن المقفع. دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان.
- بلمليح (ادريس). الرؤية البيانية عند الجاحظ. دار الثقافة. 1984.
- الحاجري (محمد طه). حياة الجاحظ وآثاره. دار السويدى للنشر والتوزيع. 1948.
- الجاحظ (أبو عثمان). البيان والتبيين. تحقيق وشرح حسين السندوبي. دار الفكر. بيروت. لبنان.
- الجاحظ. مجموع رسائل الجاحظ. تحقيق محمد طه الحاجري. دار النهضة العربية. بيروت. 1983.
- الجاحظ. كتاب الحيوان. تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون. الطبعة الثانية. 1965.
- العسكري (أبو هلال). الصناعتين في الكتابة والشعر. تحقيق وضبط مفيد قميحة. دار الكتب العلمية. 1981.
- مطلوب (أحمد). معجم المصطلحات البلاغية وتطورها. مطبعة المجمع العلمي العراقي. 1983.

ب- اللغة الأجنبية

- **Acahard Guy.** (traducteur) Rhétorique à Herennius. Edition Les belles letters. Paris. 2003.
- **Aristote.** Rhétorique. traduction de Charles –Emile Ruelle. Introduction de Michel Meyer. Livre de Poche. 1991.
- **Blanchot Maurice.** l'éspace littéraire. Gallimard. Paris. 1955.
- **Grunebaum G.Von.** L'Islam Médiéval Histoire et Civilisation. Payot. Paris.
- **Pellat Charles.** Le milieu Basrien et la formation de Gahiz. Librairie d'Amérique et d'Orient. Paris. 1953.
- **Perelman Chaim.** L'empire rhétorique. rhétorique et argumentation. Vrin. 2002.
- **Rongier Sébastien.** De l'ironie Enjeux critiques pour la modernité. Klincksieck. Paris. 2007.
- **Steiner George.** Le gage et silence. Edition les belles lettres. Paris. 2010.
- **Van Den Huevel Pierre.** Parole Mot Silence. Librairie José Corti. 1985.

تلقّي الصورة البلاغيّة بين الأثر الأسلوبيّ والدور التواصليّ

«وقفات تحليلية على نماذج من رواية «الأسود يليق بك» لأحلام مستغانمي»

خيرة بن علوة[1]

لا يختلف اثنان في الدور الأساسيّ للغة، المتمثّل في تحقيق التواصل بين طرفين أو مجموعة أطراف من البشر يشتركون في سَنَنها؛ ومهما كان شكل هذه اللغة وتراكيبها، فإن هذا الدور لا يمكن أن ينتفي، ولكنه قد يخضع لشيء من التدرّج تبعا لدرجة الكثافة التي تصبغ الصياغة اللغوية التي تستطيع أن تستقطب المتلقي، وتعزّز في نفسه الفكرة المنشودة في التواصل بشكل أكثر تأثيرا وأبلغ نفاذا منها إذا كانت صياغةً شفّافة الوسيلة يُرى باطنها من ظاهرها، ويُتوصّل إلى فحواها بطريقة معتادة، سابقة التوقّع.

هذا عن اللغة عموما بكلّ أشكالها وتراكيبها؛ فكيف بالصور البلاغيّة التي تمثّل الوجه الجماليّ فيها، وتساهم في رفعها من درجة الشفافية إلى درجة الكثافة التعبيرية، لتخرج في هيئة متسامية لا يستطيعها إلا المتمكّنون من فنون القول ومغاليقه؛ وفي قالب مفعَم بالإثارة والمفاجأة المتأتّية من خروجها عن دائرة المألوف والمتوقَّع، لتفتح على المتلقي زوايا غيرَ منتهية من التأويل الخصب، والثراء المتشعِّب..

وعليه؛ فإنّ السَّنن المشترَك بين الأطراف في عملية التواصل ليس عاملا ضامنا لنجاح هذه العملية وتحقيقها بشكل كامل متكامل؛ إذ لا بدّ من مُكنَة تحيط بالكثافة التي تعتري الصورة البلاغية في اللغة، وإذّاك فقط يتحقق لدى المتلقي أمران: الإمتاع والتواصل.

ولكن؛ ماهي الطرائق الأسلوبية التي تتوسّل بها الصور البلاغية لإدراك الكثافة التعبيرية، وتحقيق الإمتاع لدى المتلقي؟

---

(1) أستاذة باحثة في البلاغة والأسلوبية/ الجزائر.

من المعلوم أن الصورة البلاغية في أية لغة، غالبا ما تجمع بين الألفة والغرابة في التركيب إلى حدّ ما، كما الحال بالنسبة للتشبيه والاستعارة؛ نقول «إلى حدّ ما» لأن الغرابة التي كانت بعض الأشكال البلاغية تقوم عليها في وقت ما أضحت مع تكرارها على النمط نفسه خاضعة لعنصر «التشبّع»[1]، ومن ثمّ «مبتذَلة»! الأمر الذي استدعى طرائق أخرى تشكّل الغرابة، وتعزّز الإمتاع في التواصل؛ ومن ذلك: الجمع بين المتناقضات، الانحراف الأسلوبيّ، السياق غير المتوقَّع... وغيرها من الطرائق التي تحدث مفاجأة في ذات المتلقّي، وتضعه في خيبة انتظار جمالية!

إذن؛ وبناءً على ذلك:

ما مفهوم الصورة البلاغية في المجال النقديّ؟ وما هي أشكالها وتطوّراتها؟

ما وظيفة هذه الصورة تجاه المتلقي؟

وماهي درجات التأثير لهذه الصورة تبعا لتركيبتها اللغوية؟

وهل الكثافة اللغوية في الصورة تعزيز للتواصل أم تشويش له؟

1- مفهوم الصورة البلاغيّة:

تتمايز التعابير اللغوية فيما بينها درجاتٍ تبعا لكثافتها كما سبق الذكر، وإذا ركّزنا على مفهوم ما يسمى «الصورة البلاغية أو الشعرية أو البيانية» في الدراسات العربية القديمة فسنجدها نوعا من التعابير التي «تستقي حيثياتها من علم البيان كالتشبيه، والاستعارة، والمجاز، والكناية وغيرها»[2]. وبهذا فهي تخرج عن كونها أشكالا توصل المعنى فقط، إلى كونها طلاوة تساهم في إراءة المتكلّم سبل الإيصال المختلفة وأساليبها النافذة؛ إذ ليس من يقدّم الفكرة على طبق من ذهب إلى متلقيه كمن يزيده إيضاحا وتأكيدا بوساطة تشبيه بديع أو استعارة لافتة؛ ذلك أن «الألفاظ أجساد» كما ذكر صاحب «الصناعتين»[3]، وكم في الأجساد من اختلاف في الصنعة والهيئة رغم أن وظائفها تتشابه! فكذلك هي اللغة تؤدي الدور التواصلي ذاته رغم أن أشكالها تتفاوت شفافية وكثافة. إلا أن هذا

(1) مفهوم أسلوبيّ قال به الباحث ميشال ريفاتير لتفسير خلوّ بعض العناصر اللغوية من البصمة الأسلوبيّة؛ وفقدها لقيمتها التأثيرية؛ ويكون ذلك حين تتكرّر على مستوى النص فيفقدها تكرارها عنصر المفاجأة. ينظر محمد عزام. الأسلوبية منهجا نقديا. ص. 130.

(2) المعجم المفصل في الأدب. ص. 591. نقلا عن عبد العزيز بن صالح العمار.التصوير البيانيّ في حديث القرآن عن القرآن (دراسة بلاغية تحليلية) ص. 9.

(3) أبو هلال العسكري. الصناعتين. ص. 167.

الدور زئبقيّ إذا ما تدخّلت الناحية الدلالية للصورة فضلا عن ناحيتها الجمالية؛ فقد تزين المعنى وتزيده إشراقة، كما قد تعيبه وتفسد جوهره إذا فقدت الإحكامَ!

لكن هل بقيت الصورة البلاغية على هذه الدلالة التقليدية في الدراسات الحديثة؟

لقد تحوّلت النظرة إلى الصورة البلاغية من حيث الماهية والتشكّل والانتماء في الدراسات الحديثة، فصار مفهومها «يشمل كل الأدوات التعبيرية مما تَعوَّدنا على دراسته ضمن علم البيان والبديع والمعاني والعَروض والقافية والسَّرد وغيرها من وسائل التعبير الفنّي»[1]. ولم يعد قاصرا على جزئيات تتوزّع على مستوى السياق النصّي؛ بل الصورة هي كلّ ما يمكن أن يخرج باللغة من الرتابة و»تحويلٌ لما هو مألوف ومستعمل من الكلام إلى لغة مجازية واستعارية وبلاغية خارقة لما هو عادي. ومن ثم، فالصورة هي عملية تحويل وتغيير وتعويض واستبدال، وتتم هذه العملية على المحورين المتقاطعين: المحور الاستبدالي الدلالي والمحور التأليفي التركيبي، اللذين يساهمان في تحقيق الوظيفة الشعرية حسب رومان جاكبسون (R. Jakobson).[2]«.

ومن ثمّ، فقد أصبح يُنظر إلى الصور في اللغة على أنها كثافة تعبيرية ينتجها تضارب النص الحاليّ مع اللغة المعهودة المتداولة، من خلال الدقة في اختيار عناصرها من المعجم اللغويّ، والتوفيق في رصّها إلى بعضها لتخليق المعنى المراد توصيله بطريقة خاصّة. واعتمادا على ذلك، فليست الصورة دائما تدخل في إطار ما يُصطلَح عليه تشبيها أو كناية أو غيرها من الصور التي تندرج ضمن «علم البيان» في الدراسات العربية القديمة، بل قد تكون شكلا آخر لا إلى هذا ولا إلى ذاك؛ شكلا من «التعبير الجديد والجيّد» الذي يضمن الكثافة التعبيرية والدقة التواصلية.

2- اشتراكٌ في السَّنَن واختلاف في الأسلوب:

تتوقّف اختيارات المتكلّمين، بينهم وبين متلقيهم، على «النمط اللغويّ المشترك»[3] الذي يقوم على معجم واحد ينهلون منه ما يشاؤون من ألفاظ وتراكيب للتعبير عن حاجاتهم وأفكارهم؛ والتواصل فيما بينهم. فإذا كانت اللغة المستعملة في التواصل واحدة ومعروفة القواعد والأساليب لدى الأطراف المتواصلة، فإنّ هذا الأمر يضمن مبدئيًا نجاح عملية التواصل من خلال انتقال الفكرة من المتكلم إلى المتلقي؛ بيد أنّ هذا الاشتراك لا يكفي لكي تتمّ العملية التواصليّة من جميع

---

(1) محمد الولي. الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي. ص. 10.

(2) جميل حمداوي. من أجل تصنيف جديد للصور البلاغية. موقع دروب (قربى العلم والثقافة والأدب).
http://www.doroob.com/?p=15631

(3) محمد عزام. الأسلوبية منهجا نقديا. ص. 21.

مناحيها، إذ المتكلمون ليسوا سواءً في طريقة الاختيار من هذا المعجم المشترك؛ فقد نجد فكرة واحدة متعدّدة المشارب التعبيرية ومختلفة فيها اختلافَ أصحابها مستوى وعمقا، مما يستدعي نوعا من التركيز الإضافيّ من لدن المتلقّي وشروطا معيّنة في تلقّيه؛ حيث إنّ ميزة الصورة البلاغية الخاصّة تجعلها تندرج «داخل دائرة (المعاني اللطيفة)، وهي دائرة تتطلّب في الصياغة نوعا من الكثافة التي يتوقّف عندها الفكر -فكر المتلقي- فينشغل بها انشغالا متوتّرا»[1].

إنّ تشكيلة الصورة البلاغيّة مهما كان نوعها، ومهما اختلفت صيغتها بين النظرة القديمة والحديثة، تبقى خاضعة لأثر التدرج الدلاليّ وإنْ في النوع الواحد، بلهَ الأنواع المختلفة فيما بينها؛ ويرجع ذلك إلى الاختلاف في الأسلوب الذي تقوم عليه داخل المعجم اللغوي الواحد؛ «ثمّ إنّ ما طريقه التأوّل يتفاوت تفاوتا شديدا، فمنه ما يقرب مأخذه ويسهل الوصول إليه ويعطي المقادة طوعا، حتى إنه يكاد يداخل الضرب الأول الذي ليس من التأوّل في شيء ... ومنه ما يدقّ ويغمض حتّى يُحتاج في استخراجه إلى فضل رويّة ولطف فكرة»[2]. وفي هذا إشارة إلى التفاوت في مقدار الفهم ودرجته وزمنه تبعا لطبيعة الصورة البلاغيّة ونوعها، فليس التشبيه كالاستعارة مأخذا، وليس أحدٌ منهما كالكناية والمجاز المرسَل.

وإذا ما نحن وقعنا على مثال في التشبيه لدى شعرائنا القدامى كامرئ القيس مثلا، نجده ينفرد بكثافة خاصّة ترتفع بتشبيهه عن التشابيه الأخرى المعروفة عند أقرانه؛ وقد أصبح مرجعية الكثيرين من بعده في اقتفاء آثار بعض صوره البلاغية بحذافيرها، فلا تبديل فيها ولا نقصان: «وكانوا يقولون أسيلة الخد حتى قال أسيلة مجرى الدمع، وكانوا يقولون في الفرس السابق يلحق الغزال والظليم حتى قال قيد الأوابد وامتثله الناس..»[3].

ضف إلى ذلك أنّ المسار الذي تنهجه اللغة الأدبيّة منذ القديم، يهتدي بنوع من التغيّرات، والتعديلات التي يمارسها عليه أصحابها في كل زمان ومكان؛ الأمر الذي ينبئ عن سلّم افتراضيّ تخضع له هذه اللغة من حيث جمالياتها، يشير إلى تفاوت بين صورها من حيث الأداء والكفاءة والأثر؛ فيغدو بعضها فوق بعض، ويصل الأمر ببعض الصور إلى النزول إلى الدرجة الصفر من القول بعد أن كانت في زمن مضى من أرقى الأداءات، لتدخلَ في إطار ما يسمى «الصور الخامدة (métaphores éteintes)»[4]!

(1) محمد عبد المطّلب. قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجانيّ. ص. 241.

(2) عبد القاهر الجرجانيّ. أسرار البلاغة في علم البيان. ص. 57.

(3) الموازنة في شعر أبي تمام والبحتري. ص. 449.

(4) جميل حمداوي. من أجل تصنيف جديد للصور البلاغية.

3- الصورة البلاغية بين التشكيلة القديمة والحديثة

لم تعد الصور البلاغيّة على الشاكلة ذاتها في الإبداعات الحديثة مقارنة بنظيرتها القديمة، إذ غدَت قائمة على مقدار كبير من التخليق الذي ينفخ في اللغة روحا مغايرة لما دَرَجَ عليه الأوّلون في التوصيف والتجسيد، وإن كانت جميعها موجّهة إلى متلقٍّ بكل ما تتضمنه من حمولة مضمونية وشكليّة؛ حتّى إنّ تصنيفات الدراسين لها اختلفت عما عهدناه، وأصبحنا نسمع بمصطلحات جديدة تتزاحم كتزاحم الصور المخلَّقة ذاتها؛ إذ نجد «صورة المشابهة (التشبيه والاستعارة)، وصورة المجاورة (الكناية، والمجاز المرسل، والمجاز العقلي)، وصورة الرؤيا (الرمز والأسطورة)، وصورة الائتلاف (التوازي، الجناس، والتشاكل، والتكرار، والمماثلة، والتكافؤ، والتناسب، والتعادل، وتشابه الأطراف...)، وصورة الاختلاف (الطباق والمقابلة...)، وصورة السيمياء (الأيقون، والإشارة، والعلامة، والمخطط، والعلامات البصرية...)، وصورة الإحالة (التضمين، والتناص، والاقتباس،...)»[1]. ومن ثمّ، تداخلت رؤى جديدة مع الرؤى القديمة، وتلبّست إثرها بعض الأشكال البيانيّة لَبوسا يهيِّئُها لأن تكون أكثر إيحاء، وأبعد منظورا، وأثرى تأويلا، وأدعى لتداعي مختلف الإسقاطات وتواتر الأبعاد.

وقد يكون التغيير الذي طرأ على بعض الصور القديمة جزئيّا، كما في التشبيه الذي كان يقوم قديما -في الغالب الأعمّ- على الاتحاد الكبير بين الطرفين، ووقوع اختيار المبدع على المشبّه به الأكثر اقترابا من الطرف المشبَّه؛ فكان أنّ وجوه الاشتراك تتبدّى للمتلقّي لأوّل وهلة، وترسم له معالم الصورة؛ على أنه أصبح يقوم مؤخّرا _أي التشبيه_ على «إيجاد عناصر الاشتراك انطلاقا من مواطن الاختلاف»[2]. وفي قول الشاعر[3]: كلُّ الثمار على حقولكِ أحرفٌ

دلالة مباشرة على ذلك، حيث نجد طرفيْ التشبيه البليغ (الثمار- مشبّه/ أحرف -مشبّه به) على درجة من الابتعاد الذي لا يلقي على بال المتلقي مجرّد التفكير في اجتماعهما من خلال تقاطعات معيّنة؛ ليأتي الشاعر بنوع من التبصّر الذي يرفعه درجات عن المتلقي، فيجعل بين المتنافرات علاقات! في طريقة تستحضر جمعا من التأويلات التي تستوعبها التركيبة الجديدة لصورة التشبيه.

وإذا كان التغيير في التشبيه يضطلع بالجزئيات، فإنّه في الاستعارة قد يتعداها إلى أكثر من ذلك؛ انطلاقا من كون هذا النوع أرفع درجة عند الدارسين من النوع الأول الذي هو التشبيه؛ إذ «يأتي عمق الاستعارة وسطحية التشبيه من أن الحدود بين طرفي التشبيه تبقى منفصلة في التشبيه، يعمل

(1) نفسه.

(2) لخميسي شرفي. جمالية الصورة البلاغية في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي. ص. 6.

(3) ديوان عبد الله العشي. عن المرجع نفسه. ص. 5.

كل منهما بذاتية وتفرّد، بينما تلغي الاستعارة الحدود وتدمج الأشياء -حتى المتنافرة- في وحدة»[1]. ولذلك نعتها أرسطو ب «آية الموهبة»[2].

فقد كانت معظم الاستعارات تستقي من البيئة المحيطة التي لا تتعدّى المعطيات الملحوظة والمحسوسة ألفاظا معهودة وتشكيلات متجانسة فيما بينها لا تبعث المتلقي على كثير مكث، أو فضل تفكّر بمجرّد تحليلها وفتح مغاليقها؛ ذلك أنها كانت تنمّ عن البيئة وخصائصها، أكثر مما ترتبط بالموقف الشعوريّ، والنسيج النصّيّ ككلّ إلاّ فيما ندر؛ فنجدهم يستعيرون لليل اللباس كما عند امرئ القيس: «وَلَيْلٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ»[3]، وهي ذات الاستعارة التي تتجسد في ثنايا القرآن الكريم: ﴿وَجَعَلْنَا اللَّيْلَ لِبَاسًا﴾[4]؛ كما نجدهم يستعينون بالوحش والطير والغزال، وغير ذلك مما درج عليه العرب قديما في بناء استعاراتهم، ليعبّروا عن الموضوع بما هو مألوف لدى المتلقي في بيئته، فيكون كل ذلك من وراء القصد، وتصبح البيئة في خدمة الصورة، والصورة في خدمة المتلقي.

ولكنّ الذي يثير الفكر، ويستفزّ التبصّر، هو تلك الطواعية والليونة التي تعتري اللغة حينما تقع بين يدي صانع متمكّن يلوكها لوكا حتّى وإن احتكم إلى التوليفة القديمة للصورة البيانية؛ حيث يعمد إلى استحضار أطراف لا تتنافر من حيث وجه الشبه، ولكنها تتنافر من حيث كونها أطرافا جديدة لم يسبق أن وُظّفت لدى الأوّلين، لأنها أطراف من صميم المعطيات المعاصرة التي ينجح المبدع في استغلالها ليبثّ في لغته لمسة حديثة، ونفَسا جديدا؛ ولأنها تتعدى كونها مجرد «كلمات» إلى «رموز» ثقيلة الوزن والبُعد؛ استعارةً كانت الصورة أم تشبيها، أم غير ذلك؛ ألا ترى أنّ ما نصّه: «فسيف العشق كسيف الساموراي، من قوانينه اقتسام الضربة القاتلة بين السياف والقتيل»[5]. يستوقف المتلقي في وقفة تأمّليّة تحاول التمتع بالطابع المخلّق لهذا التشبيه المتزاوج باستعارة بديعة، يتّحدان ليرسما صورة متكاملة الأبعاد تبعث فيه ما «يهزّ أعطاف النفوس ويستثير كوامنها»[6]، ليتخيّل العشق بطلا أسطوريّا سيّافا دائم الانتصارات في ميدان الصراع مع ضحاياهُ؛ في استعارة عميقة عمق حنكة المؤلّف، تتّحد مع تشبيه بديع يستحضر طرفا ثانيا من الرموز الأسطورية (سيف

(1) عبد القادر الرباعي. الصورة الفنية في النقد الشعري. نقلا عن لخميسي شرفي. ص. 9.

(2) أرسطو. فن الشعر. ص. 128.

(3) ديوان امرئ القيس. ص. 117.

(4) سورة النبأ. 10.

(5) أحلام مستغانمي. الأسود يليق بك. ص. 5.

(6) البلاغة فنونها وأفنانها. 12/2. عن عبد العزيز بن صالح العمار. التصوير البيانيّ في حديث القرآن عن القرآن. ص. 12.

الساموراي) الذي يعلو عن كونه مجرّد كلمة تشغل وظيفة «مشبّه به»، إلى رمز لمرحلة تاريخية أسطورية بعينها وبأكملها، تستوجب على المتلقي معرفتها للوصول إلى عقد المشابهة بينه وبين الطرف الأولِ؛ فتزداد الصورة المتكاملة عمقا وجمالا وإيضاحا لما يريد المبدع من المتلقي أن يكون عليه من الفهم والتأويل.

لقد أصبحت الصور المعاصرة أكثر عمقا، وأحكم بناء، وأكثر ارتباطا ببعضها لرسم الموقف الشعوريّ، أو المشهد المقصود؛ فإما أن تتّحد الاستعارة والتشبيه والكناية في عملية الإبلاغ، لتولّد طابعا جماليا مكثّفا أدعى للتمحيص والتدبّر؛ أو تنفرد صورة واحدة - كما في القديم - بتقديمه؛ لكنه تقديم يأخذ في المقام الأول الصبغة الجماليّة قبل الإيصاليّة؛ ويترك المتلقّي في حالة من الدهشة والمفاجأة التي تتأتى من خيبة انتظارٍ تعتريه، لتَجاوُزها السَّنن الذي عهده، وألف الاستعانة به عند الخوض في غمار المعاني الجنينيّة؛ وهذا التوالد في المعاني الذي يتجسّد من خلال صورة محدَثة على هذه الشاكلة والتشكيلة يجعلنا نهيب بها، ونحاول إجراء عملية قيصرية لها قبل الأوان، شغفا بما تحمله من جمال. فانظر كيف لاستعارة متحدة بكناية من قبيل:»لقد أفقره بُعدها، لكنه ليس نادما على ما وهبها خلال سنتين من دوار اللحظات الشاهقة«[1]. أن تثير فينا الذائقة، وتضاعف لدينا اللذة، عندما نستشفّ من كثافتها ظلالا وارفة من الإيحاءات الممتدّة أفقيّا، وضمنيّا؛ فكيف للبُعد أن يكون مُفقِرا؟ وما أجملها صورة حين نصل إلى أنه فقر عاطفيّ تتعرّى فيه أطراف المحبّ الداخليّة، وتصبح بحاجة للدفء والإشباع الذي سافر مع بُعد الحبيب! ثمّ تنقلنا إلى مشهد آخر لا يقلّ روعة عن الأول، في كناية عن التغييب اللذيذ الناتج عن اجتماع المحبّين الذي يخيِّل لصاحبه أنه يتسامى ويحلّق في عالم لا يستشعره من لم يجرّب طعم الهوى!

وهل أروع من أن تقع عينك على استعارة مفادها: «لم يحدث أن استباحت أعماقه امرأة! »[2] تجعلك تتأمّلها حثيثا، وتطلب الرسوّ على مقصديّتها، فتشغلك روعتها وكثافة لغتها عن القصد في تغييب فكريّ يداعب جمالها أوّلا، ثمّ تحطّ بك الرحال ثانيا على مرفإ القصد بسلام آمنا؛ في إشارة بليغة عن طريق مفهوم «الاستباحة» إلى تمثّل شخصيّة هذا الذّكر نسيج وحدِه، الذي استعصى على كلّ النساء سواها، وبقي محافظا لسنين على عُذريّة قلبه، وشغافه، لتأتيَ هذه المرأة المتفرّدة فتكشف عن خباياه، وتخترق الحدود الداخليّة لتضاريسه الشخصيّة، فتُمزّق الجدارَ، وتلتحف الشغاف!

(1) الرواية، ص. 7.

(2) نفسه.

وفي خرجة أخرى للتشكيلة غير المألوفة للصورة البلاغيّة، تمثّل الكناية المتربّعة على طول التركيب، والرابطة لأوله بآخره، من الأنواع الأكثر مدعاة إلى الوقوف عندها وتحسّس مواطن الجمال على مستواها؛ من ذلك: «إذًا، اسمها هالة الوافي (...) تلقاها كإشارة من القدر. ثمّ.. إنه يحبّ الأسوار العصيّة لأحرف اسمها»[1]. في إشارة إلى علاقة اسم المتعلّق قلبه بها، بشخصيتها، وفي محاولة للفت انتباه المتلقي إلى التواشج بين كثرة «الألفات» في اسمها، الذي نعته ب»الأسوار»، لنقف على الشبه بين رسم «الألف» والأسوار حقيقة، ثمّ نعقد العلاقة بين هذا وما ذُكِر من صفة «العصيّة» إيحاءً بتمنّع المرغوبة وصعوبة منالها.

وفي سياق غير متوقَّع لتركيبة الصورة الشعريّة يأتي قول الروائيّة: «راح يشاهد بفضول تلك الفتاة، غير مدرك أنه فيما يتأملها، كان يغادر كرسيّ المشاهد، ليقف على خشبة الحبّ»[2]. نقف على الطريقة التي صيغت بها بغض النظر عن نوعها، فليس يهمّنا ههنا الاستعارة أو الكناية، بقدر ما يستوقفنا الخروج عن المتوقَّع في الأداء، والانحراف عن جميع الصور البيانية التي أرهقها التكرار، ومجّتها الآذان؛ فانظر كيف لكلمة «الخشبة» أن تجتمع في الكلام مع كلمة «الحبّ» التي لم يكن لينتظرها المتلقي اعتمادا على خلفيته المعرفية والمقام المتضمن لهما، اللذين يمليان عليه أن «الخشبة» غالبا ما تستحضر «المسرح» حين توظيفها لا «الحب»! فتنحرف بنا الروائية من خلال هذه التوليفة المخلّقة إلى عالم آخر من المعاني الجديدة، يجعلنا نغوص في أعماق «الجمع بين الغريبيْن»؛ فقد انفتت المسرحية بالنسبة للمحبّ، ولم يعد في قاموسه سوى كلمة «الحب»، فبدأ يرى المسرح الذي تقف عليه محبوبته، بناءً يواري مشاعره تجاهها، ويحاصرها من كلّ جانب.. فلا مفرّ لها منه إلاّ إليه!

والحبّ الذي كان يستره ويتستّر عليه مخافة أن ينكشف، جعل المحبوبة على منأى منه، ف«معه كان عود الثقاب رطبا لا يصلح لإشعال فتيلة!»[3]. هذه الكناية المتعانقة مع تشبيه ضمنيّ، غايةٌ في الدقة والتعبير المكثّف الذي يخفي وراءه ما يخفي من مقصديّة الروائية التي تصبّ في إرادة إراءة المتلقي كيف أن المرأة هذه كانت على قناعة مسبقة من أن ذا الرجل ليس أهلا لأنوثتها ولا لاهتماماتها، تماما مثل عود الثقاب الذي تبطل فعاليته إذا لامسته الرطوبة، فيصبح بلا جدوى.

ثمّ «كيف لفتاة في السابعة والعشرين من العمر، أن تتصوّر زمنا مستقبليّا يكون فيه جليسها ماضيها..»[4]. فلك أن تستحضر في هذا السياق كلّ التداعيات التي تتوارد تترى على ذهنك من

(1) نفسه.
(2) نفسه.
(3) نفسه. ص.11.
(4) نفسه. ص.6.

خلال الجدّة التي تعتري الاستعارة المكنية الواردة في نهايته؛ فتتصوّر سيطرة ماضي الفتاة على تفكيرها، وعيشها في كنفه، ملتقطة له صورة شمسيّة تحبس لها في مستقبلها ظلال هذا الماضي الوارفة، لتأنس بها، وتطمئنّ إلى حالها في زمن تعيشه، يطغى عليه الخواء العاطفيّ والنفسيّ بالنسبة لها! فكيف لكلّ هذه المعاني المتتابعة أن تُختزَل في كلمتين اثنتين تتصلان وتوصلان، وتبعثان في النفس الأريحية والجمال!

وفي كناية غاية في البراعة التعبيريّة والدقة الإيحائيّة، يتربّع قولها: «لم تكن تشبه أحدا في زمن ما عادت فيه النجوم تتكون في السماء، بل في عيادات التجميل.»[1] على عرش النفوذ الإبداعيّ الذي يحقّق النفاذ في الأعماق، والتأثير في الوجدان، حين يلتقي الفهم والسمع والبصر عند مفترق من المعاني تتشعّب ثمّ تتجمّع لتشكّل لوحة غير مسبوقة في عالم الأساليب الراقية، ليصل المتلقي إلى القصدية الماثلة وراء هذه الصورة، فيقبض عليها بعد تأمل ولذة في التقبّل، ليدرك أن الواصف يريد أن يخبرنا عن جمال الموصوفة الطبيعيّ الأخّاذ، الذي كان من بين المؤهلات لشهرتها، فتصبح نجمة بعيدة المنال، لامعة البريق، تلغي ببريقها كلّ النجمات المزيفات اللواتي صُنِّعن في مخابر التجميل التي تطبّق عليهنّ كل مرّة نظريّة من النظريّات التجميليّة الجديدة، عَلّها تؤتي أُكُلها فتشحن لهنّ البريق الذي خفَتَ بفعل مقياس «التعوّد»!

ولعلّ آخر ما يمكن أن نختم به حديثنا، تعبير آخر من التشكيلات الجديدة للصورة البيانيّة في الرواية دائما، يعزّز «التكاثر» للمعاني العميقة عمق النظرة الإبداعيّة، والصادرة عن مستوى راق أنتجته التراكمات المعرفيّة واللغويّة، فتتولّد «جوامع للكَلِم» تمثّل كثافةً في الإشارة، مختصرةً في أوجز عبارة: «مصطفى تمنّته زوجا. الحياة معه لها خفّة دمه، والقلب لا تجاعيد له»![2]، في إيحاء مكثّف للمشاعر التي تحطّ رحالها في فصل الربيع، ولا تبارحه، معلنة الاستقرار بعد البحث الطويل، والاستمرار في علاقة تنعش القلب حياة وحبا وطربا؛ فلا يلحقه شيب ولا هرم، ولا شيء من مسبّباته!

ولأن المقام يضيق عن استيعاب الكم الهائل من الصور الإبداعيّة البديعة التي ينوء بحمل كثافتها ذهن المتلقي، لما تحمله من بصمات إيحائيّة وإشاريّة، وما تتحمّله من تأويلات وأبعاد تستحضر الحاضر والغائب من المعاني والأفكار؛ نكتفي بهذا القدر من الوقفات التحليليّة على أمل أن نستكمل ما تبقى في فرصة قادمة.

(1) نفسه. ص.7.

(2) نفسه. ص.12.

4- خاتمة: الكثافة اللغويّة في الصورة البلاغيّة: تعزيزٌ للتواصل أم تشويش له؟

إنّ ما سبق من حديث عن التشكيلة التي انطبعت بها الصور البلاغيّة قديما وحديثا، بيّن القدرة الهائلة للّغة في اكتساب تدرّج دلاليّ يرتسم على خطى التدرّج التعبيريّ الذي يعتريها كلّ مرّة، ليصبح شأناها ارتفاع وانخفاض بين الإيحاء والمباشرَة؛ الأمر الذي يجعلنا نتساءل عن الدور التوصيليّ لهذه الصور، فيما إذا كان يبلغُ الأسماع ويخترق الأفهام بالطريقة ذاتها التي تفعلها اللغة العاديّة الرامية للتواصل وظيفةً رئيسة في استعمالاتها؟ أم أنّ تِه الكثافة وهذا التدرّج التعبيريّ يشوّشان فيها دورها التوصيليّ؟ أو ربما ينفيانه؟

يمكن القول إنّ الدور التوصيليّ للغة الذي يضمن السلامة التواصليّة بين الملقي والمتلقّي، ليس متوقّفا على طبيعة الدرجة التعبيريّة للغة المستعملة بقدر ما هو متوقّف على المتلقّي وتركيبته المعرفيّة؛ فإذا كان هذا الأخير على درجة مناسبة من الثقافة والمعرفة فإنه سيوفّق إلى القبض على المعنى المتواري خلف الكثافة التعبيريّة، أمّا إذا كان محدود المستوى فلن يدرك المراد ولو بعد حين!

ويستحيل أن تخلو تشكيلة لغويّة من الدلالة مهما بلغت من سموّ في التعبير، وتشعّب في العناصر اللغويّة المكوّنة لها؛ ف«الأدب فن تصويري يسخر الصورة للتبليغ والتوصيل من جهة، والتأثير على المتلقي سلبا أو إيجابا من جهة أخرى»[1]. بل قد تكون الصورة الشعريّة وسيلة «يلجأ إليها الشاعر ليزيد المعنى وضوحا ويحرّك الأذهان»[2]، فتغدو أحسن دورا في إيصال المعنى المقصود مقارنة بالتعبير العاديّ؛ وهذا ما نستشعره في قول الروائيّة: «لعلّها الذكريات تطوّق سريرها»[3]. فماذا لو أنها قالت: «لعلّ الذكريات تشغل بالها وتجعلها مستغرقة فيها»؟ أليس بين التعبيرين بوْن شاسع في أداء المعنى المراد؟ ألا تمثّل الاستعارة المكنيّة التي وظّفتها الروائيّة تعبيرا لغويّا أنفذ في الذهن وأكثر وقعا وإيصالا من التعبير اللغويّ العاديّ المقترح؟

إنّ هذه الصورة في هذا المقام، وبهذه التشكيلة لم تقم بإبلاغ المتلقّي عن الحالة الذهنيّة التي تتملّك الفتاة فقط، والتي تتمثّل في أنها تغرق وتستغرق في استرجاع ماضيها؛ بل أضافت إلى ذلك دقّة في التوضيح ورسما للمشهد بطريقة لا تستطيعها التشكيلة العاديّة؛ ذلك أننا نفهم من خلال الصورة أنّ ليل الفتاة استحال بياضا بسبب استحضار ذاكرتها لماضيها كشريط سينمائيّ يعرض مشاهد متواصلة

(1) جميل حمداوي. مرجع سابق.

(2) أسماء كاظم. الصورة التشبيهية في شعر السياب.ص. 15. نقلا عن خالد علي حسن الغزالي. أنماط الصورة والدلالة النفسية في الشعر العربيّ الحديث في اليمن. ص. 271.

(3) الرواية. ص. 12.

وسريعة لفيلم مطوّل في دقائق، والأكثر من ذلك، أن هذه المشاهد لا تستطيع طردها من ذهنها، أو تجاهلها مهما تقلّبت ذات اليمين وذات الشمال في سريرها، لأنها تطوّقه؛ كما ذكرت الروائيّة!

وقد «ذهب حازم القرطاجني إلى بسط الكلام حول أثر الصورة البلاغيّة في السامع، فيرى أن وظيفة الشاعر ليست فقط إفهام السامع كما هو شأن المتكلم العادي، بل لا بد من تحقيق انفعال لديه»[1]. وهذا يشير إلى أنّ الدور التوصيليّ للصورة البلاغيّة يتعانق مع دور انفعاليّ يسحبه على ذات المتلقّي مصاحبا للمعنى المراد، فترتفع بذلك عن التعبير العاديّ في كونها تلامس في المتلقّي أوتار النفس والعقل معا؛ ليتفاعل معها قلبا وقالبا؛ فتأسره، وتهيّئه لتلقّف المعنى بإقبال كبير: «عزاؤه أنها لا تسمع لحزنه صوتا (وحده البحر يسمع أنين الحيتان في المحيطات).»[2].

إنّ وقع المثال أعلاه على المسامع، أدعى لامتلاء المدامع، عندما تلتقي لوحتان حزينتان، تشتركان في الموقف والأثر؛ وحين ترسم لنا الصورة حجم المعاناة النفسيّة لهذا الرجل الذي كان يتمزّق آلاف المرّات داخليّا، ولا يريد لهذا الحزن أن يجهر بملامحه حتى لا ينفضح أمامها؛ أراد لذاته فقط أن تكتفي باحتواء هذا الحزن، وأن تقبره بين جوانحه، فيحافظ على سرّيته، كما تضمن المحيطات محاصرة أنين الحوت الذي لا يرتدّ إلاّ إلى المياه التي تحتويها؛ (صرخةٌ في وادٍ عميق لا يسمعها أحد)!

وفي الوقت ذاته، يمثّل قولها: «كان يحتاج إلى أخذ جرعات إضافيّة من صوتها، كمن يأخذ قرصا من الأسبيرين لمعالجة مرض مزمن»[3]. لوحة تنقل المتلقّي ذهنيّا وشعوريّا إلى حالة هذا الرجل الذي أدمن فتاته، فأصبح لا يستطيع أن يمضي يوما دون أن يسمع ذبذبات صوتها، وغدت كالدواء الذي لا مناص منه! فوجوده مرتبط بها، وصحّته النفسية تتوقّف على تواصل مستجداتها في صفحة يوميّاته!

ولأنّ القصد لا يمكن أن ينتفي من أيّ قول، فإنّ الذي يعوّل عليه الملقي في أدائه، ويركّز على ضمانه، أن ينفذ هذا القصد إلى من يتلقّفه نفاذا سلسا ومؤثّرا؛ «ولابدّ والحالة هذه أن يقدّم هذا المقصد تقديما يبهر المتلقّي ويعدّه لتقبّله»[4]. وليس السبيل إلى ذلك إلا من خلال الصور البلاغيّة التي تتمتّع بخاصيّة «التشخيص» بحيث تترسّخ الفكرة المنشودة في التواصل، خاصّة إذا كانت مجرّدة؛ فتمثّل

(1) **خالد علي حسن الغزالي**. أنماط الصورة والدلالة النفسية في الشعر العربيّ الحديث في اليمن. ص. 266.

(2) **الرواية**. ص. 6.

(3) **الرواية**. ص. 9.

(4) **سامي محمد عبابنة**. التفكير الأسلوبيّ: رؤية معاصرة في التراث النقديّ والبلاغيّ في ضوء علم الأسلوب الحديث. ص.249.

المجرّدات في شكل محسوس[1] يجعل المتلقّي يتخيّل الموضوع وكأنه يراه رأي العين، فيتقوى المعنى بذلك: «أنت إذا تتحرشين بالحب كي يأتي»[2].

يتلبّس الحبّ في هذا المثال -وهو فكرة معنويّة مجرّدة- صفة «الشخصانيّة» من خلال الصورة البلاغيّة المتفرّدة التي وظّفتها الروائيّة؛ فإذا بالمتلقّي يتخيّله -أي الحبّ- ذكرا فحلا، متمنّعا على النساء، تتعامل معه الراغبات بشتّى ألوان الكيد والإغراء، يراودنه حتى يلين لهنّ، ويرضخ لأنوثتهنّ؛ فيغور الخيال في مشهد المرأة التي أرادت الإطاحة بهذا الرجل المرغوب من خلال استحضار علاقة الحبّ التي تضمنه، تحت شعار: الأخذ بالأسباب، والدخول من النافذة بدلا من الباب ! وكأنّ الصمود الذي يتّصف به هذا المرغوب من الاستحالة بمكان أن يُزعزَع أو يهزّ، مما جعلها تولّي وجهتها إلى الشعور في حد ذاته، تراوده لعلّه يكون عونا لها في اختراق سدّ هذا الرجل المنيع!

ولعلّ أهمّ دور تضطلع به الصور البلاغيّة بل وتنفرد به، أنها تفعّل دور المتلقّي من خلال إدماجه في العمليّة التواصليّة طرفا مشاركا في صنع المعنى لا تلقّيه فقط على طبق من ذهب؛ وذلك «من خلال تخليصه من حالة السلبية التي قد يتّصف بها كقارئ أو سامع أو مستهلك مفصول عن النص»[3]. ولا يتأتّى له ذلك إلاّ إذا توسّل «الاختيار» طريقةً للفصل في مقصديّة الملقي وتعرية الصورة البلاغيّة من كثافتها؛ والاختيار «عملية توفيق بين ما تتطلّبه الشعرية من غموض محسوب وما يتطلّبه المتلقي من قدرة ذهنيّة للوصول إلى الناتج الدلاليّ»[4].

يدفعنا هذا الدور الأخير للصور البلاغيّة إلى تبصّر عمق المقصديّة ودقّتها على مستوى الكثافة اللغوية مقارنة بالشفافيّة التي تعتري اللغة العاديّة؛ فإذا كان التعبير العاديّ يركّز على المعاني المعروفة أو المألوفة والعامّة، فإنّ التعبير البلاغيّ يَنشُد المعاني الفريدة والخاصّة والمتمنّعة في أغلب الأحوال؛ لذلك يلجأ إلى الكثافة التي تضمن مرور هذه المعاني إلى أصحابها في شكل يضفي على رؤية المتلقي العاديّ غشاوة تمنعه من القبض عليها -أي المعاني-، فتحافظ على سرّيتها حتى يفضّها صاحبها الذي من مميّزاته «امتلاكه حاسة التوقع والانتظار، وكلّما قدّم له المبدع ما يخالف هذا التوقع وذاك الانتظار، فإنه يمتلك قمّة البيان الأسلوبيّ الذي لا يكون إلا مجموعة طاقات وإمكانات لغويّة»[5].

---

(1) عبد القادر فيدوح. الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي.ص.320. نقلا عن خالد علي حسن الغزالي (مرجع سابق) ص.273.

(2) الرواية. ص.8.

(3) حمّادي الزنكري. المتلقي عند النقاد القدامى (السلطة المحبوسة). ص.243.

(4) محمد عبد المطّلب. قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجانيّ. ص.113- 114.

(5) محمد عبد المطّلب. البلاغة والأسلوبيّة. ص. 174.

إنّ ما سبق من نماذج محلّلة دليل قاطع على أنّ الصورة البلاغيّة بما تحمله من كثافة لغويّة تجتبي من المتلقين ما يكون أهلا لها، ومصبّا حاويا لأبعادها، فمقصديّتها تختلف في المظهر عن مقصديّة التعابير العاديّة، وأحيانا في الجوهر أيضا، فترتفع درجات عنها، وتغدو لغة طبقيّة لها أصحابها، حينذاك فقط تسمو إلى أعلى علّيّين بخصائصها، وتجعل التواصل بين هؤلاء تواصلا راقيا، غير مباشر، يدغدغ البواطن، وتقشعرّ له الأبدان! أمّا إذا وظّفت في بيئة غير بيئتها، ومع طبقة من المتلقين الذين هم دون شفراتها، فإنّها ستستحيل عاملا تعبيريّا مشوّشا أكثر منه عامل تواصل!

المصادر والمراجع

■ **الكتب :**

- **القرآن الكريم** (رواية حفص عن نافع).
- **أبو هلال العسكري**. الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق مفيد قميحة. دار الكتب العلمية بيروت، ط 2/ 1984م.
- **أحلام مستغانمي**. الأسود يليق بك. هاشيت أنطوان للنشر. بيروت. ط2/ 2012م.
- **أرسطو**. فن الشعر. ترجمة محمد شكري عياد. دار الكتاب العربي. القاهرة. 1967.
- **سامي محمد عبابنة**. التفكير الأسلوبيّ: رؤية معاصرة في التراث النقديّ والبلاغيّ في ضوء علم الأسلوب الحديث. عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع. ط1/ 2007م.
- **عبد العزيز بن صالح العمار**. التصوير البيانيّ في حديث القرآن عن القرآن: دراسة بلاغية تحليلية. سلسلة الدراسات القرآنية. سلسلة محكّمة تصدر عن جائزة دبي الدولية للقرآن الكريم. ط1/ 2007م.
- **عبد القاهر الجرجانيّ**. أسرار البلاغة في علم البيان. تحقيق وتعليق سعيد محمد اللحام. دار الفكر العربي للطباعة والنشر. بيروت. ط1/ 1999م.محمد عبد المطّلب. البلاغة والأسلوبيّة. الهيئة المصريّة العامّة للكتاب. د،ط/ 1984م.
- **امرئ القيس**. الديوان. تحقيق مصطفى عبد الشافي. دار الكتب العلمية للنشر. بيروت.لبنان. ط /5 2004م.
- **محمد عبد المطّلب**. قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجانيّ. الشركة المصريّة العالميّة للنشر لونجمان. مطابع المكتب المصريّ الحديث. القاهرة. ط1/ 1995م.
- **محمد عزام**. الأسلوبية منهجا نقديّا: دراسات نقديّة عربيّة. منشورات وزارة الثقافة. دمشق. ط1/ 1989.

- **محمد الولي**. الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي. المركز الثقافي العربي. بيروت. ط 1/ 1990.

■ **الدوريات :**

- **حمّادي الزنكري**. «المتلقي عند النقاد القدامى (السلطة المحبوسة)». المجلة العربية للثقافة (مارس- سبتمبر). س 14. ع 28. مارس (آذار) 1995م.
- **خلدون سعيد صبح**. «البنية الجماليّة للتشبيه في شعر امرئ القيس». مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق .الجزء 2. المجلد 84.
- **لخميسي شرفي**. «جمالية الصورة البلاغية في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي». مجلة قراءات. العدد 2011. مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها. جامعة بسكرة.

■ **المواقع الإلكترونية :**

- http://www.doroob.com/?p=15631
- www.waqfeya.com/book/php?bid=3073

السياق الخارجي وحدود المتخيّل الروائي: واسيني الأعرج أنموذجا

نورة بعيو[1]

أولا: ماهية السياق والنّص

إنّ الحديث عن العلاقة الجدلية بين النص الإبداعي والسياق (le contexte) الذي أنتج في إطاره يستوجب منا طرح عدة أسئلة مهمة في بلورة مدى فاعلية السياق في إنتاج هذا النص أو ذاك، ومن ثم هل يمتلك هذا السياق سلطةً ما في عملية إبداع النص الروائي كله؟ ما هي حدود الكتابة على صعيد اللغة، كما على صعيد البنية السردية والمتخيل السردي (l'imaginaire narratif) عبر عصور وحقب تاريخية متباينة سواء عند مجموعة من الروائيين أو عند الروائي نفسه.

وللإجابة عن هاته الأسئلة سنعتمد الخطوات الآتية:

- ماهية السياق، ومن خلالها نقف عند مفهوم السياق ومكونات السياق، ثم مفارقة السياق للمقام، ونتبع كلّ هذا بتحديد أنواع السياقات وخصائصها، بعد ذلك نعرّج على مفهوم النص الأدبي وشروط إنتاجه ثم سلطة النص وندعمها، بالسؤال الآتي: ممّا يستمدّ النص سلطته؟، ليكون الجواب خاتمةً لهذا العنصر، أي علاقة السياق بالنص، واعتبار السياق كشرط في إنتاج النص، ومن هنا تظهر أهمية السياق بالنسبة للنص الأدبي.

مفهوم السياق:

أجمع العديد من النقاد والدارسين المحدثين أنّ مصطلح السياق يهيمن بشكل واضح في حقول ومناهج نقدية مختلفة، كلسانيات النص وتحليل الخطاب والتداولية وعلم النص، وهذان الأخيران هما اللذان سيرتبط بهما تعاملنا مع السياق، في نص هذه المداخلة، وذلك بسبب أهميته التكوينية في

(1) أستاذة باحثة في تحليل الخطاب. جامعة مولود معمري تيزي وزو/ الجزائر.

العملية التواصلية اللغوية أو العملية التلفظية، إذا اعتبرنا النص الأدبي/ الإبداعي الروائي إنتاجاً تلفظياً مميزاً في دائرة التفاعل الكلامي والخطابي الإنساني.

وإذا توقفنا عند الجذور اللغوية التراثية العربية لكلمة سياق، نلاحظ أنّها تحمل معنى التتابع والجريان[1]، أما في كتاب «أساس البلاغة» للزمخشري نجد أنّه تضمن معنيين للسياق، هما التتابع والسير «تساوقت الإبل، تتابعت وهو يسوق الحديث أحسن سياق، وجئت بالحديث على سوقه: على سرده»[2].

بينما المتصفح لجهود اللغويين المحدثين، وكذلك ما طرحه الدارسون في الحقلين المذكورين سابقا نجد أن كلمة سياق أخذت بعدين أساسيين: البعد اللغوي، ويتلخص في تلك الأجزاء من الخطا بـالتي تحف بالكلمة في مقطع كلامي ما، وتساعد في الكشف عن معناها أي هي ذاك التحقق لتلك التتابعات اللغوية التي تظهر في شكل الخطاب، من وحدات صوتية وصرفية ومعجمية وما بينهما من ترتيب وعلاقات تركيبية[3].

ويبقى هذا التعريف ضيقاً لأنّه يهمل العديد من العناصر المؤثرة في العملية التلفظية والتخاطبية التي لا يمكن لنا أن نحصرها في المستوى الصوتي أو الصرفي أو التركيبي أو غيره، مما جعل بعض النقاد يحددونه بالسياق الداخلي أو السياق اللغوي، ويقصد به «المعنى الذي يفهم من الكلمة بين الكلمات السّابقة واللاّحقة لها في العبارة أو الجملة، ويتمثل ذلك في العلاقات التركيبية والدلالية بين هذه الكلمات، كما يتضمّن هذا المعنى ظواهر صوتية عديدة كالنّبرة والنّغمة والوقف»[4].

إلاّ أنّ مفهوم السياق خرج إلى دائرة أوسع، لا سيما بعد الإضافات التي تقدم بها مالينوفسكي، والتي صار بها مصطلح السياق شائعاً أكثر في الدراسات التداولية وعلم النص وتحليل الخطاب حيث صار مرتبطاً بمجموع الظروف التي تحيط بحدوث الفعل التلفظي/ الكلامي في موقف ما، وللموقف عناصر جدّ مهمة حسب أحد رواد المدرسة السياقية «فيرث» يمكن تلخيصها في النقاط الآتية:

الصفات المشتركة المتصلة بمن يشتركون في الحديث ممن لهم علاقة بالحديث اللغوي وهذه الصفات هي:

(1) معجم الوسيط. ج1/ 465.

(2) الزمخشري. أساس البلاغة. ص. 40.

(3) عبد الهادي الشمري. استراتجيات الخطاب،مقاربة لغوية تداولية، ص.40.

(4) خليل عبد النعيم عبد السلام. نظرية السياقية بين القدماء والمحدثين. ص.19.

- أحداث لغوية صادرة عنهم.
- أحداث غير لغوية.
- أشياء وآثار خارجية ذات صلة بالحديث[1].

مكونات السياق:

بديهي أنّ أي نص لا ينتج في فراغ أو من العدم، وإنها يتم إنتاجه ضمن وضعية إنتاج ما، من ثم فإنّ الإحاطة بالعناصر الملائمة لهذه الوضعية من شأنها تسهيل عملية التأويل، لا سيما أنّ قارئ النص يتوجب عليه معرفة بعض العناصر السياقية التي ارتبطت بإنتاج هذا الخطاب أو ذاك عبر نصوص أدبية مختلفة وفي مراحل تاريخية متباينة[2].

ويكاد يجمع الكثير من الدارسين المعاصرين الغربيين والعرب أنّ المكونات الجزئية لأي سياق أدبي/ روائي، التي لا يجب على القارئ/ المؤوّل أن يتجاهلها تتمثل في النقاط الآتية:

- **المرسل/ المخاطب**: وهو المتكلم أو المبدع منتج القول/ الكلام/ الملفوظ/ النص.

- **المتلقي**: وقد يكون مستمعاً أو قارئاً، مخاطباً يتلقى القول/ الملفوظ/ النّص.

- الحضور أو المشاركون وهم جمهور المستمعين الذين قد يسهم وجودهم في تخصيص الحدث الكلامي أو الكتابة.

- الموضوع: وهو مدار الحدث الكلامي أو النصي.

- المقام: ويشمل كل من الزمان والمكان اللذين تتم فيهما العملية التواصلية/ التخاطبية، بالإضافة إلى مختلف العلامات الفيزيائية، بين العناصر المتفاعلة من خلال مختلف الإشارات والإيماءات وتغييرات ملامح الوجه...

- **القناة**: ويقصد بها هنا الكيفية والطريقة التي يتمّ بها أو عبرها التواصل بين المشاركين في الحدث الكلامي ككلام شفهي، كتابة، إشارة....

- **النظام**: اللغة أو اللهجة أو الأسلوب اللغوي المستعمل كوسيلة في التواصل بين مختلف المشاركين.

(1) ردة بن ضيف الله الطلحي. دلالة السياقية. ص.53.

(2) محمد الخطابي. لسانيات النص. ص. 52.

- **شكل الرسالة أو جنسها:** أي ما هو الشكل المقصود، هل هي عبارة عن محادثة، أو خرافة أو جدال، قصة قصيرة، رسالة، خطبة أو رواية....

- **المفتاح أو الحدث:** وهو التقويم أي الإجابة عن السؤال، هل كانت الرسالة موعظة حسنة أو محفزاً لإثارة العواطف....

- **الغرض أو القصد:** الذي سعى إليه المشاركون في العملية التواصلية ونتيجةً لذلك[1].

وقد اختزل «موراران» في مؤلفه وضعية المكتوب (Situation d'écrit) هذه المكونات في أسئلة هي: من يكتب حول ماذا؟ لمن يكتب؟ أين؟ متى؟ لأجل ماذا؟ لماذا، ماذا؟[2].

وهكذا فالإجابة عن مثل هذه الأسئلة ليس بالأمر السهل، خاصةً عندما يتعلّق الأمر بمقاربة نصوص تخييلية روائية مثلاً. لذلك فالباحث ليس ملزما بإيجاد موقع لكلّ مكوّن، أو الإجابة عن كلّ هذه الأسئلة في نص روائي ما، بل إنّ كل نص يتوفر على مكوّنات ليست بالضرورة هي نفسها التي نعثر عليها في نص آخر، وذلك بسبب تدخّل مجموعة من العوامل المؤثرة، بحيث تظهر هذا المكون فيصير مهيمناً في هذا النّص وتلغي آخر فلا يتوفر في نص مختلف.

السياق والمقام:

قبل التطرق إلى مختلف أنواع السياقات التي تعامل معها الدرس النقدي الحداثي وما بعد الحداثي، يجب أن نزيل اللبس القائم بين مصطلحي «السياق» و«المقام»، وذلك لأنّ الكثير من النقاد عبر مقارباتهم المختلفة لا يفرقون بينهما، إذ هناك من عدّ السياق هو المقام بل أكثر من ذلك جعل المقام أوسع من السياق، وعملاً بمقولة الجاحظ «مطابقة المقال لمقتضى الحال»[3]، اعتبروا مقتضى الحال مقاماً، «فمحمد العمري» في مقاله «المقام الخطابي،»قال: «يتّسع المقام ليشمل جميع الشروط الخارجية المحيطة بعملية إنتاج الخطاب شفوياً كان أو مكتوباً وكثيراً ما ارتبط المقام في البلاغة العربية، بزيادة الشرح وتحديد ذلك بالحديث عن مواقف السامعين ومقتضى أحوالهم»[4].

(1) نفسه. ص.53.

(2) **Moirant (s).** Situation d'écrit. cléinternational.p9.

(3) الجاحظ. البيان والتبيين. ص.46.

(4) محمد العمري. المقام الخطابي. مجلة دراسات سيميائية. سال 1991. ع5. ص.7.

ومن هنا يجعل المقام في البلاغة العربية عبارة عن الشروط الخارجية التي لها علاقة بإنتاج النص أو الخطاب وتلقيها دون إهمال للوضعيات الحضارية والشروط الثقافية المحيطة بالعملية التواصلية.

وفي موضع آخر من المقال يؤكد أنّ السياق يمسّ العلاقات بين الوحدات اللّغوية داخل التّركيب، سياق كلمة أو وحدة صوتية، بينما يعتبر السياق بمثابة المقام الداخلي في النص الأدبي القصصي والمسرحي أي هو العلاقة بين الشخصيات تمييزا له عن المقام الخارجي المرتبط بما هو خارج العمل[1]. يتّضح لنا أنّ البلاغيين القدامى وظفوا المقام بنوعيه الدّاخلي والخارجي، فاعتقدوا أنّ مصطلح «مقام» يؤدّي بالضرورة إلى النّظر فيما هو خارج أو محيط بعملية إنتاج الكلام/ النص.

وكمحاولة لإزالة هذا الجدال واللّبس بين كلمتي «مقام» و«سياق» أرجع بعض الدّارسين ذلك إلى أنّ الإشكالية متعلقة بزمنين وثقافتين متباينتين. فقد شاع مصطلح المقام عند العرب القدامى، في حين وظّف المحدثون الغربيون مصطلح السياق، فالفرق يكمن في القصد، لأنّ المقام ومقتضى الحال ارتبط عند القدامى بما هو سكوني ونمطي مجرد، وإن أضاف الدرس النّقدي العربي الحداثي بعض الطروحات كأن يعتبر «المقام» جملة الموقف المتحرك اجتماعيا، حيث يعتبر كل من المتكلم والسّامع- وحتى الكلام نفسه- جزءا منه، وبذلك يمكن أن نجعل هذا المفهوم تحت مصطلح «سياق الوضعية Contexte de situation» مع بعض التّحفظ[2]، لأنّه وإن كان الأمر كذلك، يبقى السياق هو المصطلح الأوسع الذي يحوي المقام الخارجي كما يحوي سياقات الكلمات والوحدات اللّغوية المختلفة داخل العملية التّلفظية بعامة.

وأخيرا نخلص إلى أنّ المقام أكثر محدودية من السياق بقسميه الداخلي والخارجي. فالمقام لا يكون إلاّ خارجيا، إذ يرتبط دائما بالسياق الخارجي للملفوظ أو الخطاب الذي يساعد على إيجاد مجموعة قرائن تسهم في فهم محتوى العملية التواصلية وتحديد دلالتها. وترتبط هذه القرائن المقامية بزمان الخطاب ومكانه، أو بوضعية المتكلم والمتلقي[3].

أنواع السياقات:

مع أنه من غير السّهل تحديد مجالات السياق وأنواعه بشكل دقيق، خاصة وأنّ الأمر يتعلّق بالنقد في مجال الإبداع الإنساني، إلاّ أنّنا يمكن اعتماد التّصنيفات التي قام بها بعض الدارسين الغربيين أمثال

(1) نفسه. ص. 7-8.

(2) **عبد الهادي بن ظافر الشمري**. استراتيجيات الخطاب. ص.41.

(3) **براونو بول**. تحليل الخطاب. ترجمة محمد لطفي الزليطي ومنير تركي. ص.74-48.

«فان دايك» في كتابيه: «علم النص» و«النص والسياق»، فذكر ثلاثة أنواع مهمّة من السياقات هي: السياق التداولي والسياق النفسي (الإدراكي، العاطفي)، وكذلك السياق الاجتماعي الثقافي، واعتبر أن الإحاطة العميقة بهذه السياقات تسّهل على الدّارس مقاربة مختلف الملفوظات[1].

ونضيف إلى ذلك تقسيم «بريت Parret» الذي لا يفصل بين ما يتّصل بالمجال اللّغوي بالعناصر التي تشكّل الملفوظ واللّغة خطابيا، فقدّم أصناف السياق كما يأتي:

سياق القرائن/ السياق النّصي: أو ما يسمّى بنحو النص، أي النظر في الوحدات التركيبية الصغرى والكبرى ودراسة علاقتها ببعضها البعض ودورها في تماسك النص/ الملفوظ، ومن ثمّ الوصول إلى دلالته بالنّسبة للمرسل إليه دون إهمال الإطارين الاجتماعي والنّفسي.

السياق الوجودي: وهذا من منطلق فلسفي منطقي محض، ويرى أنّ تتابع الوحدات اللّغوية تكتسب معانيها من خلال علاقاتها بمراجعها، ويتضمن هذا السياق المرجعي الأشياء وحالاتها وكذا الأحداث، فيتمّ الانتقال من الدلالة إلى التداولية.

السياق المقامي: إنّ هذا السياق يؤطر نسبيا بعض العوامل أو المحدّدات التي تسهم في تحديد معاني التّعبيرات اللّغوية، والمقامات هنا بمثابة أحد المحدّدات الاجتماعية مثل الإطار المؤسّساتي (محكمة، مدرسة، جامعة...) أو أحد الأوضاع اليومية (مطعم، نادٍ، سوق، مقهى...)، إذ تؤطّر هذه المحدّدات خصائص المحادثة، كما تدعم بنية الخطاب لإقناعي والحجاجي[2].

سياق الفعل: ويرتبط هذا النّوع بما طرحه «أوستين»، عندما جعل التتابعات اللّغوية أفعالا أو إنجازات قولية، أي ليس ثمة جملة وصفية بحتة دون أن تنتقل إلى مستوى النّطق أو الأداء، أي أنّ كلّ كلمة/ جملة لها قوة إنجازية. وقد ألّح «أوستين» هنا على دور العرف الاجتماعي التعاقدي في إنتاج اللّغة من قبل المرسل في المجتمع، كما دعم هذه الفكرة كذلك «دكرو» فيما بعد. ويشير التداوليون إلى أنّ الأفعال اللّغوية هي إرادية، أي تتضمّن قصدية معيّنة، على المرسل إليه أن يدركها في إطار الشّرط التّفاعلي الذي يدمج أفعال الآخرين اللّغوية في السياق التواصلي بواسطة التّعاون في الحوار أو المحادثة لإنتاج الخطاب اللاّحق، فالتواصل أو إدراك القصد لا يمكن أن يتحقّق دون تفاعل تعاونيّ منسّق.

(1) جمعان عبد الكريم. إشكالات النص. ص.144.

(2) عبد الهادي بن ظافر الشمري. إستراتيجيات الخطاب. ص.42.

السياق النفسي: وهذا الصنف ينظر إلى أنّ الفعل اللّغوي مشروط أن يؤدّي إلى دمج الحالات الذّهنية والنفسية، لتصير المقاصد والرغبات حالات مسؤولة عن برامج الفعل والتّفاعل[1].

وفي الأخير يمكن القول إنّ هذه الأنواع المختلفة للسياق لا تعمل بشكل مستقل أو منعزل، بل تتداخل وتتفاعل فيما بينها ليؤدّي كلّ هذا التنوع إلى تعدّد في الخطاب وشكله.

ويبقى السياق في مجال الإبداع الإنساني هو كلّ الأجواء الدّاخلية والخارجية التي أحاطت بإنتاج الخطاب/ النّص من ظروف ووضعيات وعلامات معيّنة ممثّلة بعناصر العملية التّلفظية من طرفي التخاطب وعنصري الزّمان والمكان وكلّ العوامل الاجتماعية والثقافية، التّاريخية والسياسية.

ثانيا: ماهية النص

إنّ التّطرق إلى مصطلح النّص هدفه علاقته بالسياق، ودور هذا الأخير في إنتاج الأوّل لذلك سوف لن نطيل كثيرا في عرض مختلف المفاهيم والتّعريفات التي ضمّنتها المؤلّفات والدّراسات ذات الصلة بعلم النص ولسانيات النص وغيرها.

فالنص عند أصحاب علم النّص، «عبارة عن نسيج من الكلمات يترابط بعضه ببعض كالخيوط التي تجمع عناصر الشّيء المتباعدة في كيان متماسك»[2]. ويعتبر شرط التماسك «cohésion» والانسجام أو الاتساق «cohérence» من المقوّمات الأساس لإخراج الكلام في نسيج واضح المعالم يسمّى نصا.

شروط إنتاج النص الأدبي:

إن العملية الإبداعية، عمليّة واعية ومقصودة على صعيد الشّعور أو اللاشعور، لذلك يعتبر الأديب/ المؤلّف مسؤولا أمام نصه لأنّه هو الذي حدّد القصد ممّا كتبه ووضع استراتجيته للخطاب الذي احتواه منتوجه كما ذهب إلى ذلك «ميشال فوكو» في كتابه «نظام الخطاب»[3].

ومع هذه المسؤولية التي يتحمّلها المبدع تجاه نصّه، فإنّ هذا الأخير لا ينتج في فراغ ومن العدم، بل هو في الأصل عملية توزيع جوهريّة على صعيد الموضوعات، حيث يعمل المؤلّف على انتقاد ما يتناسب ورؤيته الفكرية والفنيّة، كما يعمل على إعادة بعث أفكار وآراء ماضية أو مهمّشة أو ضرورية لراهن هو بحاجة إليها.

(1) نفسه. ص.44.

(2) زناد الأزهر. نسيج النص. ص. 12.

(3) **M. Faucault.** L'ordre du discours.

ثمّ على صعيد اللّغة، أي أنّ المبدع يتعامل مع مختلف العلامات والمقولات اللّغوية برؤية جديدة، فيؤسّس نظامه الخاص بما يناسب الأحداث الجديدة، ومن هنا فإنّ النّص يخلق نصا/ نصوصا جديدة، كما لا يجب إغفال السياق الاجتماعي والثّقافي والحضاري الذي ظهر فيه النّص[1].

مقوّمات النّص الأدبي

السياق: لقد صار بديهيا أنّ أيّ نص لا يمكن أن يولد خارج سياق ما، بل هو يأخذ معناه من هذا السياق، ويحقّق لنفسه وجودا خاصا به، ويجعله يدخل في علاقات بنصوص أخرى سابقة أو معاصرة له تتقاطع معه ثقافيا وحضاريا واجتماعيا في مرحلة تاريخية معيّنة[2].

القصدية l'intentionnalité: تعدّ القصدية من المقوّمات الأساس في إنشاء النّص، باعتبار أنّ لكلّ مبدع غاية يسعى لبلوغها، أو نية صريحة أو رؤية يرغب في تجسيدها، وهكذا فكلّ فعل كلامي يفترض فيه وجود نية للتّوصيل والإبلاغ، ذلك أنّ أيّ متكلم يخاطب غيره إلاّ وفي كلامه قصدا[3].

ويبدو أنّ للقصد دورا مهما في استنباط وفهم دلالة الخطاب في نص معيّن، بل وقد تتجوز أهميّة المقصدية المستوى الدّلالي إلى المستوى الشّكلي/ اللّغوي، ذلك أنّ المبدع/ المؤلّف وهو يقوم بإبداع نصه يرسم خطّة معيّنة تجعل النص ملتحما ومتماسكا. والنص بدوره هو وسيلة لبلوغ هدف معيّن، ممّا يجعل النصوص تتفاوت فيما بينها حتّى عند المؤلّف نفسه. لأنّ النّص يتحدّد بعنصرين بارزين هما:النية (العزم) وتطبيق أو تنفيذ هذه النية. والعنصران يتفاعلان بطريقة دينامية وفعّالة تنعكس على النص[4].

أهميّة السياق:

إنّ قراءة أيّ نص أدبي/ روائي يحتاج بالضّرورة إلى النّظر فيه كليّة، وليس كوحدات جزئية معزولة، ذلك ما ذهب إليه العديد من النّقاد التداوليين وعلم النص، بأنّ الألفاظ والكلمات توحي بمكان وزمان الخطاب، لا سيما إذا كانت للمتلقي تجربة سابقة في هذا النوع من الخطاب الذي يتضمنه هذا النّص، من منطلق أنّ لكلّ سياق خطابه الخاص الذي تتلقّاه فئة معيّنة لأنّها تتعامل معه وتفهمه وتدرك مقاصده.

(1) حسين خمري. نظرية النص. ص.80-81.

(2) **Moirant (S) et Peyrand (J).** discours et enseignement du français .p. 124.

(3) **أحمد نحلة محمود.** آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر. ص.89.

(4) **ميخائيل باختين.** مسألة النص ترجمة محمد علي مقلد. مجلة الفكر العربي المعاصر. مركز الإنماء القومي. بيروت 1985. ع36. ص.40.

ومن هنا فإنّ السياق النّصي،» يعمل على ضبط موقع ووظيفة ومدلول العناصر التي يظهر أنّها مهمّة عند القارئ، وبعامة يعمل السياق الخارجي المتعدّد والمتنوّع على إعطاء النموذج النّصي الحامل لخطاب معيّن امتداده في الواقع أو ما يمكن تصوره على أنّه واقع[1].

مظاهر سلطة السياق وحدود الكتابة:

إن النص الأدبي هو تشكّل لغوي، واللّغة هي انعكاس لثقافة المجتمع وتوجّهه الفكري والحضاري، فالنّص الأدبي/ الروائي المحمّل بخطاب ما، لا يستطيع أن يخرج عن خصوصية هذا المجتمع وملامح المرحلة التّاريخية التي ميّزته، وكذلك الجهاز المؤسّساتي الذي يحكمه، بالإضافة إلى نمط تفكير أفراده وقناعاتهم المتباينة والمتصارعة في أحايين كثيرة ... فكلّ هذه العناصر تسهم لا محالة في إنتاج مختلف الوحدات البنيوية الشكلية والدّلالية المكونة للنّص الأدبي/ الروائي، والتي بها يتميّز عن غيره من النصوص، فكيف يتحكّم السياق في نظام النص ويتعالق معه؟ وكيف يتحول السياق إلى سلطة فاعلة في إنتاجه؟

من هذا المنطلق وللإجابة عن هذه الإشكاليات سنتبع الخطوات الآتية:

ثالثا: علاقة الكاتب بالسياق

1- السياق النّصي: من خلال هذه العلاقة سنحاول توضيح دور كلّ من السياق النصي في إنتاج النص ذاته أي كيفية تفعيل السياق داخل النص، فيصير السياق السابق محفّزا لإنتاج المقطع النصي اللاّحق، وأحيانا يتحول هذا بدوره إلى محفّز آخر لينتج مقطعا آخر وهكذا... ومن ثمّ لا يمكن تناسي أحدهما في استمرار حركية النص من بدايته إلى نهايته، حتى يعتقد القارئ أنّ المقطع النّصي التالي كان نتيجة للمقطع الأول، وهما أسهما في استحضار السياق الاجتماعي/ الخارجي لقصدية ضمنية أرادها المؤلّف الضمني.

ففي رواية «سوناتا»، فالصراع الذي قام بين الخالتين «ماجدة» و«سارة» وابنة أختيهما «مي» حول الميراث الذي تركته الأخت/ الخالة «دنيا»، فرض توظيف شخصية المحامي لكي يفصل في نزاعهنّ، أي احترام الوصية التي تركتها «دنيا» عند محاميها فيما يتعلّق بالمطعم الذي كانت تملكه في أحد أحياء نيويورك[2]. فعندما ننظر إلى كلمتي «نزاع» و«ميراث» مثلا، نفكر مباشرة في القضاء ومهنة المحاماة، لذلك استلزم تدعيم هذا السياق النصي بألفاظ مناسبة له كالمحامي والوصية، وبالتالي لا يمكن

(1) **حميد لحميداني**. القراءة وتوليد الدلالة. ص.117- 118.

(2) **واسيني الأعرج**. سوناتا لأشباح القدس. ص.307.

اعتبار هاتين الكلمتين دخيلتين على السياق النصي الأول، بينما يؤدّي السياق النّصي الثّاني/ النّاتج إلى الانتقال إلى السياق الاجتماعي/ الخارجي، عندما باشر السارد الحديث عن التحوّل الفظيع الذي أصاب المطعم على الصعيد البشري كما على الصعيد الاستهلاكي. كان المطعم فضاء لعشّاق الموسيقى الرّاقية والاستمتاع بمشاهدة وتتبع تفاصيل اللّوحات التّشكيلية التي كانت تعرضها «مي» من حين إلى آخر، فصار مطعما للأكل السّريع يتردّد عليه العوام القادمون من كلّ الجهات[1]..

إنّ هذه التنويعات اللّسانية التي ناسبت الوضع الفوري للكلام في هذا الخطاب الذي نستشّفه عبر المناقشة الحادّة التي جرت بين «مي» والخالتين من جهة، وهاته النّسوة والمحامي من جهة أخرى، هي التي فعّلت مجموع الوحدات اللغوية التي عبّرت عن ذلك النّزاع الذي نشأ بينهنّ إثر وفاة الأخت/ الخالة «دنيا».

2- السياق الخارجي/ الاجتماعي والحضاري

لقد رأينا أنّ هذا النّوع من السياقات يتلّخص في كلّ ما له علاقة بالواقع المعيش على مختلف المستويات اجتماعيا وحضاريا، ثقافيا وتاريخيا، وعندما يتعامل معه المؤلف عبر نصه الذي هو في الأصل عبارة عن نسيج لغوي فإنّه يتأثّر بهذا السياق بطريقة أو بأخرى، واللّغة هي التي تعكس هذا التّأثر، لذا يعتبر السياق الخارجي تتمّة للسياق النّصي الدّاخلي.

وتتداخل علاقة الكاتب بالواقع، تداخلها بالنص الأدبي/ الروائي في وعي هذا المبدع أو لا وعيه، فينجز خطابه في النّص كمنتوج يتساوق في الوقت نفسه على الواقع والنّص. وهذا التساوق وطريقة ممارسته هو ما يحدّد صورة الكتابة وكلّ تحولاتها، كما يتحول النص بدوره في علاقته مع الواقع العام الذي يسير في مجراه[2]، علما أنّ هذا الواقع يمكن أن يمثّل المجتمع المحلّي للمبدع أو المجتمع العام كأن يكون العربي أو العالمي. ويبدو من خلال تنوع المدونة التي وقفنا عندها، قد مسّت كلّ هذه المجتمعات، حيث أثرت بشكل جدّ واضح في إنتاج مختلف نصوص هذه المدونة جزائريا كما هو الشأن في رواية «سيّدة المقام»[3]، و«البيت الأندلسي»[4]. وكذلك عالميا في رواية «سوناتا».

(1) نفسه. ص.307.

(2) **سعيد يقطين**. أساليب السرد الروائي العربي في كتاب: الرواية العربية وممكنات السرد. ج137/2.

(3) **واسيني الأعرج**. سيّدة المقام. ط2/ 1997.

(4) **واسيني الأعرج**. البيت الأندلسي. ط1/ 2010.

لقد جسّدت هذه النصوص الروائية مختلف الوقائع والأحداث وكذا التحولات التي مرّت بها الجزائر قديما وحديثا، كما تعرّضت رواية «سوناتا» لتاريخ وصول اليهود إلى القدس والتّهجير العمدي للعرب الفلسطينيين من أرضهم إلى أماكن خارجها.

أ- السياق الخارجي ولغة الرواية:

إنّ قارئ نصوص هذه المدونة يلاحظ لغة المقاطع النّصية أي كلام الشّخوص الحكائية والسارد/ الساردين أو المتحاورين، وبشكل عام لغة الرواية، ذلك أنّ لكلّ سياق خارجي دوره في تشكّل لغة المتكلم على صعيد اللفظة في حدّ ذاتها وكذلك الدّلالة. وهذا ما يفسّر البنية اللّغوية من سياق نصي إلى آخر بسبب تغيّر في نوعية السياق الخارجي وموقفه من موضوع معيّن.

فالسياق الذي ظهرت فيه رواية «سيّدة المقام» مثلا ليس نفسه الذي كان مع رواية «سوناتا لأشباح القدس» أو «البيت الأندلسي».

فعندما يضعنا السارد في سياق خارجي يدور موضوعه حول حيثيات تهجير/ طرد «غاليليو ألروخو» (سيدي أحمد بن خليل) من ديار الأندلس كواحد من آلاف المورسكيين معه على إحدى السفن الإسبانية قاطعين عرض البحر بعد أن ودّع حبيبته «لالة سلطانة بلاثيوس» في غرناطة، وكانت قد وعدته بأن تلتحق به في يوم ما، قالت له» إذا لم تعد سأتبعك حافية القدمين أو على قطعة خشب»[1]، يكون الكلام مرتبط جذريا بسياق/ أوضاع إخراج العرب المسلمين من الأندلس.

ولكن نوعية لغة المتكلمين في سياق خارجي مخالف مكانيا وزمنيا ستتغيّر حتما، إذ ينقلنا السرد إلى يوميات الراهن الجزائري العاصمي لتصير لغة المتحدّثين والمتحاورين في فضاء مديني مشوّه بسبب سلوك الانتهازيين، حيث ألصقت «اللاّفتات الدّعائية، البلاستكية والورقية والمصنوعة من القماش الملوّن، تكاثرت في كلّ زوايا الحيّ وأهمّ مواقع المدينة، المطار، محطة القطار، رياض الفتح، شارع البحر، الميناء، مدخل الجامعة المركزية، ونفق الكليّات... الفنادق الكبرى: شيراتون، هيلتون والأوراس كلّها تتغنّى بالبرج الأوّل، البرج الأعظم الذي سيخترق عذرية العاصمة... ثمّ مدن أخرى كبرى، وهران، تلمسان، قسنطينة، عنّابة...» برجكم العالي، مساكنكم الراقية، أسوقتكم المفضّلة، مطاعمكم المتنوّعة: الإفريقية، الآسيوية، مطاعمكم السّريعة: كويك، ماك دونا لد... وغيرها تستجيب لكلّ طلباتكم وتربحكم الوقت...»[2].

(1) نفسه. ص.99- 100.

(2) نفسه. ص.117- 118.

فمن قاموس لغوي تلاءم وخروج المورسكيين من بلاد الأندلس مثل: السفن الإسبانية، جبال غرناطة، عرض البحر، سلطانة بلاثيوس... وغيرها من الألفاظ التي تداولها النّاس إبان فترة بداية خروج المسلمين من الأندلس، لينتقل بنا السارد إلى أجواء الواقع الجزائري المحكوم بالسّلوك المعصرن والمقلد لمقلدي أمريكا وأوروبا، بواسطة توظيف قاموس الإعلام الإشهاري المعاصر كان مكتوبا على تلك الملصقات التي ضاقت بها جدران الحي ممثلة بالكلمات الآتية/ البرج العالي، المطاعم السّريعة، موقف السيارات، ثلاثة طوابق، محلاّت، مصارف وبنوك عالمية، لحومنا حلال...[1]. وهكذا أثّر السياق في تحوّل البنية اللّغوية، فمن بنية لغوية تاريخية إلى بنية لغوية إشهارية معاصرة، وبالتّالي لا يمكن أن نتصور السياق الأول يؤدّي مباشرة إلى السياق الثاني الذي أنتج نصا تهيمن عليه لغة خاصّة به، إذ من غير المنطقي أن يكون موضوع السياق أو مجاله يدور حول مغادرة «غاليليو» وتوديعه لحبيبته على الأرض الأندلسية، وتوّظف فيه لغة إعلامية وإشهارية مستمدة من قاموس بداية الألفية الثالثة، فحوار «غاليليو» و»لالة سلطانة» لا يمكن استبداله بما كتب على اللاّفتات الإشهارية.

ولربما يعود السبب في منطقية هذه الملاءمة بين السياق الخارجي وإنتاج النص مع احترام لبنيته اللغوية، إلى عنصرين مهيمنين هما المجال أو الموضوع الذي يلتقي به المشاركون من أجله، ونوع أو طبيعة العلاقة بين المشاركين في السياق النصي، فقد تكون علاقة حميمة أو رسمية أو محايدة[2].

وفي موضع آخر من رواية «سيّدة المقام» يؤثّر السياق الاجتماعي المرتبط ببؤس المدينة إثر أحداث خمسة أكتوبر من عام ألف وتسع مائة وثمانية وثمانين في الجزائر، فتأتي مختلف السياقات النصية ببنيانها اللغوية متأثّرة به، يقول السارد: «أعبر الزقاق الضيق الوسخ المؤدّي إلى شارع ديدوش مراد، ماذا حدث؟... منذ أن جاء حرّاس النوايا بدأت المدينة تلوح بنصب مشانقها، وتسنّ السّكاكين والسيوف وتحشو أسلحتها بالبارود... ماذا حدث لهذه المدينة؟ وجهها تغيّر وامتلأ بالنّدوب...»[3].

إنّ هذا السياق استوجب توظيف هذه الكلمات، فأنتجت هذا المقطع النّصيّ، إلاّ أنه وفي سياق خارجي مغاير، تعلّق بردّ فعل السارد الذي استغرب موقف أحد الأطفال المراهقين عندما أصدر حكمه على فتاة غير محجّبة، يضطر المؤلّف إلى استعمال ألفاظ أخرى تناسب موضوع هذا السياق فجاء النص في الشّكل الآتي: «... أستري نفسك يا واحد الزانية... أتساءل أحيانا، هل يتعلّمون هذه الكآبات في المدرسة، طفل صغير بدل أن يهتّم بطفولته المسروقة، يعطيك درسا في الأخلاق»[4].

(1) واسيني الأعرج. البيت الأندلسي. ص.118.

(2) جمعان بن عبد الكريم. إشكالات النص. ص.402.

(3) واسيني الأعرج. سيّدة المقام. ص.6.

(4) نفسه. ص.36 .

فالسياق الاجتماعي المتصل بالفضاء التّعليمي والمدرسي في الجزائر أواخر الثّمانينات هو الذي أدّى إلى إنتاج هذا المشهد النّصي دون سواه، والدّليل على ذلك أنه عندما يتغيّر نفس السياق ولكنّه يمسّ الواقع الثقافي المزري الذي صارت تعيشه المدينة سنصادف لغة مغايرة يستعملها السّارد عندما يقول» كان حرّاس النّوايا كلّ يوم يغلقون أبواب الصالات الفنية ويوقفون بالقوّة السهرات ويطاردون رجالات المسرح ويندّدون بالكتّاب في المساجد... شيء خفيّ كان يعمل بالقوة على تصحير المدينة»[1]. إنّ كلّ هذه العبارات تناسب الوضع البائس والمريض الذي صارت تعيشه المدينة بعد تلك الأحداث مثل: غلق الصالات الفنيّة، يطاردون رجالات المسرح، يندّدون بالكتاب، تصحير المدينة ... وبالتالي هذه الألفاظ لا يمكن أن تنتج مقطعا نصيّا موضوعه المأساة التي تعيشها مدارس المدينة بشكل عام.

وأحيانا مع السياق نفسه كما هو الشّأن هنا، أي السياق الاجتماعي/ الثقافي المعبّر عن تدنّي الواقع الثقافي في المدينة، فإنّ المؤلف لا يستعمل الكلمات المناسبة لذلك، وإنّما «يختار إحدى الصيغ أو قنوات الاتصال التي يتحقّق من خلالها النّص»[2] كأن تكون مكتوبة كالمقال في جريدة أو رسالة ما[3]، أو تكون شفاهية مثل اعتماد الأغنية الشّعبية[4] كما هو حال أغنية «عبد المجيد مسكود»، يقول السارد في «سيّدة المقام»: «الجزائر يالعاصمة، يبدو أنّها أجمل ما كتب عن هذه المدينة...

من كلّ جهة جاك الماشي
زحف الرّيف جاب غاشي
وين القفاطين والمجبود
عاد طرّاز لحرير مفقود
وينهم خرّازين لجلود
وينهم النّقاشين؟
وينهم الرّسامين؟»[5].

وقد تختلف طريقة استغلال السياق الاجتماعي ليسهم في إنتاج النّص بلغة مناسبة، ففي نص رواية «سوناتا» نصادف موضوعا مهما يدور من خلال حوار ثنائي بين» مي» وخالتها «دنيا»، حيث العلاقة بينهما عائلية حميمة، فقد كانت «مي» تطرح أسئلة محيّرة على خالتها بقيت عالقة في ذهنها منذ

(1) نفسه. ص.37.
(2) نفسه. ص.404.
(3) واسيني الأعرج. سوناتا لأشباح القدس والبيت الأندلسي.
(4) واسيني الأعرج. سيدة المقام. ص.193.
(5) نفسه. ص.204.

فترة كقتل أمّها والجنين الذي كانت تحمله في بطنها ومغادرة أبيها القدس باتجاه أمريكا... وكان ذلك محفّزا كبيرا لتحوّل لغة الخالة «مي» من إطارها الحميمي الخاص، لتلبس ثوب المؤرّخ فتردّ على «مي» بلغة المؤرخين تقول: «عائدون إلى أورشليم فرحين في العام القادم... القصة جادّة ولم تكن في أيّ يوم من الأيام طرفة عابرة أو مجرد أسطورة... فتتدخل «مي» بردودها وأسئلتها المتتالية، فتسترسل الخالة «دنيا» في كلامها المفصّل في جوهر الحركة الصهيونية، واختيار اليهود لتأسيس وطن قومي على أرض فلسطين إلى أن يصل ملفوظ «دنيا» التي صارت مؤرّخا حقيقيا إلى مقولة وعد «بلفور» الشهيرة: «إنّ حكومة صاحب الجلالة تنظر بعين العطف إلى تأسيس وطن قومي لليهود في أرض فلسطين...»[1].

فإدراج كلام المؤرّخين وخطابهم جاء نتيجة لحوار عائلي شخصي أثر ذلك على لغة المشهد النّصي في حدّ ذاته حيث هيمن على البنية اللّغوية للحوار الطابع الشّخصي، ليصير ملفوظا تاريخيا محضا لسبب تمثّل في تغيّر السياق في مفصليه من حيث المجال أو الموضوع وطبيعة علاقة المشاركين فيه، وإن كان السياق الخارجي اجتماعيا خاصا.

ب- السياق الخارجي والأنواع التعبيرية المختلفة:

لقد أظهرت لنا بعض نصوص هذه المدونة أنّ أثر السياق الخارجي بمختلف مجالاته في استدعاء مجموعة من الأنواع التّعبيرية الأدبية والنّصف أدبية والخارج أدبية من جهة كان لافتا للانتباه، كما قد يضطر المؤلّف عبر كلام السرد أو إحدى الشّخصيات إلى استحضار بعض الفنون الأخرى كالرسم والموسيقى من جهة أخرى تماشيا ونوعية السياق الخارجي العام أو الخاص أي الظروف التي أنتجت الخطاب الروائي بعامة، والظروف والمواقف التي تسهم في كلّ مرة، وعبر السياقات النّصية العديدة في إنتاج ما يليها عندما تفرض العملية التلفظية ذلك.

ج-السياق وفنّ السيرة الذّاتية/ الترجمة:

السياق الذي وضع كلّ من «مراد باسطا» والفتاة «ماسكا» التي كان يعتبرها بمثابة حفيدة له، ومن خلال حوار مستمر كان يدور بينهما وكذلك بين حفيده الحقيقي «سليم» للعثور على مخطوطة الجدّ الموريسكي الأوّل، التي تحتفظ بتاريخ البيت الأندلسي الذي شيّده وفاءً لعهد قطعه لحبيبته «لالة سلطانة» عندما ودّعها على أرض الأندلس إلى مكان مجهول، وعندما قرّرت «ماسكا» البحث عن هذه المخطوطة في المكتبات الإسبانية القديمة التي يبدو أنها سرقت من المكتبة الوطنية، وبعد

(1) واسيني الأعرج. سوناتا لأشباح القدس. ص. 246- 249.

وصولها إلى إسبانيا تكتشف بالصدفة أسرارا كثيرة ترتبط بالجدّ الموريسكي الأوّل «غاليليو»، وأثناء إقامتها في أحد الأحياء القديمة تلتقي بالصدفة كذلك برجل سيقوم بعرض جزء من السيرة الذاتية «لغاليليو» وعلاقته «بسيرفانتس»، يقول الرجل: «كان الموريسكي بحّارا طيّبا، شارك في حروب كثيرة قبل أن يتخلّى عن الديانة المسيحية ويسلم عندما دخل إلى الجزائر... ويبدو أنّه استدعي إلى الجزائر العاصمة ليشتغل مترجماً عند أغا الجزائر «حسن فينيزيانو» وهناك التقى صدفة «بسيرفانتس» الذي كان رهينة»[1].

وفي نص «سوناتا» كان السياق الخارجي الذي تواجد فيه كلّ من «مي» وزوجها «كوني» حيث كان يفكّر في اسم الجنين الذي تحمله في بطنها، وبعد محادثة ساخرة في ذلك المطعم يتناولان مشروباً مصحوباً بسيجارة، ويرافقهما في هذه الأجواء موسيقي كان يكرّر كلمة «يوبا... يوبا»، فسماع «مي» لهذا المغنّي حفّزها لأن تعيد ما رواه لها خالها «غسّان» في يوم ما ويكون هذا سببا في تقديم جزء من سيرة هذه الشخصية البربرية» يوبا... يوبا الثاني تحديداً، هو واحد من أجدادك البربر، هو ابن الملك البربري الأوّل الذي قهره الرومان، ولد في 52 قبل الميلاد وحكم من عاصمته «سيزاري» (شرشال) تحت وصاية رومانية كثيرا ما تمرد عليها... اشترك «يوبا» في حملة الشرق بجانب «أكتافيو» وكان بطلا شجاعا... وهو الذي أشاع الثقافة والديمقراطية ... ترك نصوصا كثيرة عن مختلف الفنون...»[2].

هكذا نلاحظ أنّه لولا السياق الخارجي الحميمي الذي جمع الزّوجين اللّذين كانا يفكّران في إيجاد اسم لمولودهما لما أنتج هذا الجزء من نص سيرة الزّعيم البربري «يوبا الثّاني».

د-السياق الخارجي وتوظيف الذكريات/ المذكّرات:

إنّ السياق الخارجي العام/ العربي كان من بين الحوافز التي جعلت المؤلّف يبدع رواية «سوناتا»، ممّا جعل الشّخصية المحورية/ السّاردة في هذا النّص كثيرا ما تكثّف الاسترسال في سرد ذكرياتها الخاصة مع عائلتها وهي متوجّهة إلى أحد مستشفيات مدينة نيويورك قصد العلاج، تقول «مي» : «منذ نصف قرن فقط استيقظت مدينة الله على جرح الموت، أتذكّر جيّدا يوم الثلاثاء 29 نوفمبر 1947 كانت العائلة كلّها مجتمعة في ذلك المساء حول الترانزستر عندما انتفض جدّي الذي سمع الخبر قبلنا جميعا...وجاءت فاجعة أخرى صباح 15 مارس 1948 لتختم الكلّ، عندما أعلن الإنكليز

(1) واسيني الأعرج. البيت الأندلسي. ص.18- 19.
(2) واسيني الأعرج. سوناتا. ص.275- 277.

انتهاء الانتداب بعد أن سلّموا كلّ شيء لجنود الهاجاناة الوحيد الذي احمرّ وجهه غضبا وضرب كفاً بكف... هو خالي «غسّان» قال بحزن...هذه صفقة وليست شيئاً آخر، لقد باعنا الإنكليز...»[1].

نستشّف من خلال هذا الشّاهد أنّ تأمل «مي» وهي تقطع شوارع مدينة نيويورك باتّجاه المستشفى دفعها إلى تذكّر مدينة القدس قبل أن يستولي عليها الهاجاناة، ولولا عملية التذكّر المنطوقة لا المكتوبة لاستحال علينا معرفة الجرح العميق الذي أحسّ به الإنسان الفلسطيني بعدما بيعت أرضه إلى اليهود، فكان إنتاج هذا المقطع النّصي، وإن هيمن عليه الخطاب التاريخي، وأحيانا يوظف فنّ المذكّرات أي الذّكريات ولكنّها في قالب مكتوب والتي يمكن اعتبارها جزءً من يوميات «مي» حيث كانت تسجّل بعض تأمّلاتها التي دوّنتها في كرّاستها اللّيلية، وكان ابنها» يوبا» يتصفّح وريقاتها بعد أن خطف الموت أمّه، فكان السياق أي الذي غادرت فيه أمه الدنيا دافعاً لأن نتعرّف على بعض الأسرار التي دوّنتها «مي» في كرّاستها. يقول السّارد معلّقاً: «ورّق «يوبا» الكراّسة النّيلية من جديد بحثا في أسرارها المخفية، كانت مثقلة بالحنين والحياة المؤجّلة ... شعر «يوبا» بأنّ العمر لم يسعف «مي» للذّهاب بعيداً في أشواقها، طبيعيّ جدّا كلّ الألوان مرّة عندما يمسّها الأنين والخوف من المبهم ... ولكن هل يمكن فصل ألواني عن الخوف الذي انتابني أوّل مرة وأنا أختطف من حجر أمّي التي عشقت ألوان لباسها الملونة... سأستحم برمادي، ولكن لن يكون لدي حظ الخروج من جديد نحو الدّنيا»[2].

هـ- السياق الخارجي وتوظيف فنّ الرسالة:

إنّ السياق الذي جعل «يوبا» يقرأ وريقات الكراسة النيلية[3] التي تركتها أمه «مي» هو نفسه الذي سيؤدّي إلى تصفحها مرّة أخرى وبالصّدفة تسقط صورة «إيفا موملر» صديقة أبيها حسن، وكانت ألمانية الأصل تعيش في القدس، والصورة تؤدّي «بيوبا» إلى قراءة الرسالة الملتصقة بها، والرسالة كذلك تلتصق بها قصاصة صغيرة، والأطراف الثلاثة تحمل أسرارا كثيرة، كانت «مي» تعرفها عن أبيها دون الآخرين.

وما يهمّنا من توظيف الكاتب لهذا الفنّ التراسلي هو أنّ محتواه يوضّح موقف هذه المرأة الألمانية ممّا كان يجري في القدس، ومطاردة الهاجاناة لها، كما توضّح أنّ ما يردّده اليهود ليس صحيحاً، كتبت

(1) واسيني الأعرج. سوناتا. ص.124- 127.
(2) المصدر نفسه. ص.423- 424.
(3) نفسه. ص. 82- 84.

في إحدى رسائلها: «لا أدري لماذا كلّ هذا العمى الملّي، الحروب عمياء ويرتكب فيها النّاس أبشع الجرائم، لست أنا من قاد اليهود إلى المحرقة...»[1].

ولأنّ السياق بمضمونه ولغته ينعكس على النّص، فإنّ «إيفا موملر» تقول لحبيبها «حسن» في رسالة أخرى بعد أن زوّروا لها أوراقها الرسمية لتتمكّن من الخروج بها من القدس عبر بيروت[2]. وأخيرا وبسبب ظروفها التي أصبحت أكثر راحة عندما انتقلت إلى «فيينا» بالرّغم من أنّ الموساد ما تزال تتعقّبها باستمرار، تقول له في تلك القصاصة الملتصقة في الرسالة السّابقة: «أهمس في أذنيك، أنا الآن «هيلين سميث» هذا اسمي الجديد، احفظه جيّداً ودعه يسكن قلبك لكي تتذكّرني كلّما احتفت بك الأحزان والوحدة، انس نهائيا اسم «إيفا كراوس موملر» الذي أتت ذاكرتك زمناً طويلا، «إيفا» ماتت منذ أن غادرت أرض الله»[3].

و-السياق وتوظيف النّص التاريخي:

يتمظهر هذا التوظيف بخاصة وبوضوح كبير في «البيت الأندلسي» حيث استدعى السياق العام للرواية أن يعمد المؤلّف إلى العديد من النصوص التّاريخية القديمة ولاسيما الإسبانية منها، والحديثة ارتبطت بتاريخ الجزائر والاحتلال الفرنسي لها إلى التّاريخ المعاصر[4]. وفي رواية «سوناتا» حيث يتجاوب السياق العام لإنتاج هذا النّص مع السياق/ الظروف النّفسية المؤلمة التي كان يعاني منها والد «مي» «بابا حسن»، وهي التي كانت منشغلة ذهنياً ونفسياً بمعرفة حيثيات موت أمّها، وبصعوبة كبيرة راح يتمتم أمام ابنته قائلاً: «أستغفر الله، كل شيء كان ينذر بكارثة صارت اليوم مؤكدة، لم تقض معركة دير ياسين التي انتهت إلى مجزرة 09 أفريل ولا سقوط حيفا، على روح المقاومة العربية في القدس، فقد حاولت قوات الهاجاناة استغلال ما حدث في دير ياسين لتعزيز قوّتها المعزولة في جيب على جبل المشارف Scopus » في القدس الشّرقية...»[5].

لقد كان هذا النّص التّاريخي نتيجة لمعاناة الأب والابنة تجاه ما حدث في القدس العربية، ولو لم يكن ذلك التّقديم الذي بادرت إليه «مي» لّما قرأنا هذه المعلومات التّاريخية حول تفاصيل المقاومة

(1) نفسه. ص.434.
(2) نفسه. ص. 442.
(3) نفسه. ص.442-443.
(4) **واسيني الأعرج**. البيت الأندلسي. ص.363-364. وكذلك ص.86-89.
(5) **واسيني الأعرج**. سوناتا. ص.260- 261.

بين الهاجاناة والفلسطينيين. وبنفس الطريقة تكثّف وجود النّص التّاريخي في هذه الرواية وإن تنوّع وتباين السياق الخارجي في الزمان والمكان[1].

رابعا: السياق ورؤية المؤلّف المستقبلية:

يتمتّع أغلب المبدعين الروائيين برؤية خاصة للعالم، تتجلّى من خلال ما يوظفونه من تقنيات وأساليب تميّز الجنس الروائي عن غيره من الأجناس الأدبية الأخرى، لذلك نجد كلّ روائي يركّز بل ينتقي السياق العام الذي يتبلور فيه عمله الإبداعي، وكذلك يحضر مجموع السياقات التي تؤدّي إلى إنتاج نصوص مختلفة ومتباينة ضمن النّص الأصلي الكبير أي العمل الروائي ككلّ.

فالمبدع يستفيد من البيئة التي نشأ فيها والمجتمع الضيّق أو الواسع الذي تعايش معه، وفي هذين الفضاءين هناك فئات كثيرة ممّن يمثّل النّخبة في المجتمع تتّخذ مجموعة من المواقف وهي مشبعة بقناعات معيّنة تجاه بعض القضايا الجوهرية والخطيرة في الأمّة، وبهذه المعطيات تتفعّل هذه العناصر في ملكة الروائي، ولأنّه صاحب موهبة وقدرة لغوية تجعله يصوغ هذه العناصر مجتمعة في شكل رؤية للعالم يتّضح عبرها ما تخفّى في الماضي والحاضر ليستقرئ مستقبلا نزيهاً في مجتمعه خالٍ من أيّة شائبة تحول دون تطوّره الحقيقي والصّحيح دون ضياع أو تضييع لهويته أو تاريخه وبالتّالي لوجوده وموقعه المتميّز.

ولتحقيق هذه الرؤية المستقبلية يفعّل المبدع الروائي كلّ هذه العناصر باسم الفاعل الجماعي بعد أن يرسم استراتجية معيّنة ومناسبة للخطاب الذي يرغب في أن يقنع به المتلقي/ القارئ لهذا النّص.

هذا ما جعل الروائي يختار السياقات المهمة والمؤسسة لفضح مختلف مستويات المسكوت عنه محلياً وعربيا وكلّ هذا يمنح للمؤلف استمراريته وخلوده.

واختصارا للتّفاصيل والشّواهد الكثيرة في النّصوص الثّلاثة للمدونة، يمكن القول إنّ نص «البيت الأندلسي» هو مراجعة دقيقة لما آلت إليه الآثار التّاريخية القديمة والعتيقة التي صارت تتكالب عليها مافيا العقّار بحجّة استبدال هذه الجواهر العمرانية الثّمينة بأبراج جذّابة ومغرية لأصحاب الأموال وتجّار المواد الاستهلاكية المستوردة، لأنّ السياق الخارجي والاجتماعي المعيش يثبت ذلك، فكان نص «البيت الأندلسي» ورقة دقّت ناقوس الخطر ليتمّ إنقاذ ما يمكن إنقاذه من كلّ ما له علاقة بماضينا وتاريخ وجودنا، بدءاً بالتراث المادي إلى التراث المعنوي. وما المخطوطة التي ضحّى من أجلها «مراد باسطا» إلاّ دليلاً على هذا المسعى، فقد وقف في وجه كلّ من حاول أن

(1) نفسه. ص.124-127-191.

يستولي على البيت الأندلسي التّحفة المعمارية، صورة طبق الأصل للذي شيّد في يوم ما على أرض الأندلس، عندما وقف أمامه الجدّ الأوّل «غاليليو ألروخو» الموريسكي الذي هجّر مع الآلاف من أمثاله إلى خارج إسبانيا منذ أكثر من أربعة قرون، حيث يصل هذا الجدّ عبر البحر ليستقرّ في مدينة الجزائر، ويتمكّن بعد فترة معينة من بناء بيت شبيه بالذي حلم به و«لالة سلطانة بلاثيوس» وقد وفّى بعهده لها، فتمّ بناؤه، ومن ذلك التّاريخ والبيت يقاوم كلّ غازٍ دخيل عليه، وفي كلّ مرّة تفشل عمليّة الاستيلاء أو البيع أو الهدم إلى غاية العهد الاستعماري، حيث قام «المار يشارجونار» بإضافاتٍ زادت هذا البيت الأصيل جمالاً خاصا وأصالةً مميّزة، وبعد الاستقلال حاولت بعض العقليات المتحجّرة والنّفوس الجشعة بمختلف المغريات لتخرج عمّو «مراد باسطا» منه، وكان قد ورث خدمته منذ الجدّ الأول، وحتّى حفيدة «سليم» كان شديد الحرص على المحافظة على هذا الإرث العائلي وهو المخطوطة عملا بوصية «غاليليو» «حافظوا على هذا البيت، فهو من لحمي ودمي، ابقوا فيه ولا تغادروه حتّى ولو أصبحتم خدماً فيه أو عبيداً»[1].

وعملاً بهذه الوصية التي تناقلتها أجيال بعد أخرى إلى عهد استقلال الجزائر، حيث كان من المتوقّع أن تحافظ السياسة الرشيدة على التراث المادّي لهذه الأمّة العريقة بتاريخها والمتعدّدة بلغاتها والمتنوعة بثقافتها، ويظهر أنّ بعض المثقّفين أدركوا خطورة ضياع هذا الكنز الثمين الذي يستحيل استبداله بشيء آخر مهما كانت قيمته. هكذا كانت نظرة الكاتب «واسيني الأعرج» بوصفه واحداً من الغيورين على أصالة شخصيته وهوية هذه الأمّة، فهذا الموقف يعبر عنه المبدع في خطابه الروائي، وفي كلّ مرة ينقل للقارئ انشغاله العميق وهو يعايش عمليات السطو والنّهب والاحتكار، وفي بعض الحالات التفكير في التخطيط لهدم كليّة هذا الأثر مهما كان شكله، وتعويضه بما لا يتقاطع معه في شيء.

هذا هو شأن «البيت الأندلسي» الذي كان كلّ جزء فيه تقريبا يمثّل مرحلة تاريخية ما، أو ارتبط بمرحلة خالدة، أو باسم إحدى الشخصيات التي تركت بصمتها على هذا البيت، ومثله مئات البيوت في المدن الجزائرية العريقة، لذلك لا يتردّد «سليم» في رفضه لعملية هدم البيت، فقد كان يصرّ دائماً على أنّ بقاء واستمرار حياة هذا البيت الأندلسي دليل على خلود سيرة العائلة التي تعاقبت بأجيالها عليه عبر التّاريخ، فالبيت يجب أن يبقى وإن حوّلت وظيفته كأن يصبح متحفاً للآثار التّاريخية القديمة، يقول «مراد باسطا»: «... ظلّ سليم هو أقرب أحفادي وأكثرهم حساسية، الوحيد الذي كان يملك فضول كشف النّقاب عن سيرة العائلة في هذا البيت، كان منشغلا في الحفاظ على هذا المكان حتّى ولو حوّل إلى معهد للموسيقى، أو متحف صغير تعرض فيه بعض الآثار والمقتنيات

(1) واسيني الأعرج. البيت الأندلسي. ص.147.

الموريسكية والتركية مثلاً، أو أن يعاد إلى وظيفته كدار للموسيقى، تسمية زرياب التي جاء بها جونار كانت جميلة...»[1].

وبهذه الرؤية الإيجابية تجاه ما تبقّى من تراث الآخرين وآثارهم، نحافظ على جزء من هوية وأصالة هذه الأمّة، حتّى عندما يتحوّل البيت من فضاء للعيش الأسري إلى فضاء للفن والموسيقى، بدلا من هدمه وإلغائه كلية من الوجود وقطع أيّة صلة بتاريخ الموريسكيين الذين توافدوا في يوم ما على هذه الأرض، لبناء برج لا يحمل إلاّ الاسم من ذلك التّاريخ أي البرج الأندلسي، ليشبه نظيرهً في أمريكا أو اندونيسيا أو دبي، وكأنّ هناك سياسة تنوي إدخال هذا الإرث العتيق في غيبوبة لا يستفيق منها إلاّ وقد صار آخر قطعة منها في طيّ النّسيان، حيث كان مع كلّ مالك جديد يفقد شيئاً من هويته وأصالته وتاريخه الطويل، ويقترب تدريجياً من بيت مغاير لا علاقة له بالبيت الأندلسي الأوّل، بدءاً بأشجار الحديقة المتنوعة، وترابها الذي حُوّل إلى إسمنتٍ بارد، إلى أن بلغ الأمر بعمليّة التّعرية والتّشويه إلى تغيير تأثيث البيت،كاستبدال اللّوحات الحائطية بأخرى مستوردة من ثقافة أخرى، حتّى إحدى الآلات الموسيقية العتيقة «البيانو» أهمل وينتظر دوره في مكان رمي النّفايات. إلا أنّ خادم البيت «مراد باسطا» الذي سعد بإنقاذ إحدى اللّوحات القديمة من الزبالة في تلك الحديقة، وتمكّن بحيلة ما من استرجاع البيانو من «مدام لوبيز» التي أوشكت أن تتخلّص منه، وفعلاً كان لها ذلك، قالت له قبيل موعد «عيد الأضحى: «أولاد خويا جايين عندي نعيّد مع بعض، ويحتاجون إلى أن يلعبوا.

– يعزفون على البيانو؟

– يتعلّمون»[2] (...). تُرك فترة في ساحة الحديقة تحت الرياح والأمطار، تحوّل إلى لعبة للأطفال، بعد فترة اقتُلِعت بعض أجزائه حتّى صار كاهيكل العظمي المعدني، وفي صبيحة يوم العيد وبعد ذبح الأضحية تلوّنت أشجار ونباتات وقطع الرخام بدمها، ولعملية الشواء لم يجدوا إلاّ تكسير جزءٍ مهمّ من خشب البيانو، واستمرّت عملية الحرق من طرف مالكة البيت «مدام لوبيز»، غضب «مراد باسطا» كثيراً، وعندما سألته الخادمة أجابها بقوله:» هذا البيانو لك»؟.

– لا، لا أعرف بالتّحديد لمن، لكنّي على يقين أنّه جزء من تاريخ هذا البيت أكلته النّار والأيادي الخشنة، بحسب مدونة جدّي هو هدية لابنة الأغا «حسن فينيزياتو»... فيه تاريخ البلاد ورائحتها... باربي سمينة «مدام لوبيز» لم تعرف أنّها ارتكبت جريمة ليس في حقّي فقط، ولكن في حقّ ذاكرة

(1) نفسه. ص.57.
(2) نفسه. ص.357.

كانت تموت في كلّ يوم قليلاً...»(1)، ولم يكن البيت الأندلسي إلاّ أحد ممثلي أصالة وتاريخ المدينة الذي جاءها يوماً من بلاد كانت تسمّى قبل أربعة قرون بالأندلس.

من هذه التمثّلات الثقافية والتّاريخية تتعمّق رؤية الكاتب المستقبلية والمحذرة من مواصلة مثل هذه الجرائم في حقّ ذاكرة وتاريخ شعب من حقّ أجياله القادمة أن تبقى متّصلة بجذورها الأولى مهما كانت المساومات والإغراءات الماديّة الكثيرة. وما غلق أبواب مختلف الفضاءات الفنيّة والثّقافية في المدينة ومطاردة المبدعين في جميع المجالات إلاّ دليل آخر على تهميش الفنّ الراقي كمقياس لأيّة حضارة وإلغاء مطلق وتغييب مقصود لكلّ القيم الجمالية والإنسانية لهذا الشّعب، فإغلاق قاعة للمسرح يعني تكميم الأفواه الباحثة عن فضاء للتّعبير الحرّ، ويعني كذلك قتل مبادرة للإبداع الحيّ لخلق آفاق جديدة في المستقبل وتعميق أهمية ودور هذا الفنّ الراقي في نفوس الأجيال الحاضرة كما كان ذلك قبل قرون مضت(2)، وبهذا تتحوّل المدينة إلى مدينة غريبة عن أفرادها، مقطوعة الصّلة عن الماضي سائرة إلى المجهول، تتصحّر وتتشوّه حتّى تدفن صورتها الحقيقية.

ويبدو هنا أنّ واسيني الأعرج يعبّر عن مصير ومستقبل ما بدأ يتلاشى لأسباب نعرف بعضها ونجهل بعضها الآخر، انطلاقاً من وعيه الدّائم أنّ أيّ فنّ حقيقي وأصيل ستذكره الأجيال القادمة بعدنا، سواء كان مادياً كما هو حال «البيت الأندلسي» أو معنويا كما الحال مع بقية الفنون العديدة من موسيقى بكلّ آلاتها ورسم بكلّ أنواعه، لا سيما وأنّ المدّ العولمي بدأ يغزو بذهنيته الماديّة المتهوّرة، وعجرفته الاستهلاكية العمياء، فكلّ شيء يقوم على زيادة الربح، والكاتب/ المثقّف، وإن يضمّن موقفه السلبي من هيمنة السلوك المادي على كلّ الأعمار وفي كلّ مكان في الداخل كما في الخارج، فذلك لأنّه واعٍ كلّ الوعي بِكِبر المسؤوليّة الملقاة على عاتق النّخبة، لذلك تصاحب هذه الرؤية المستقبلية هذا الروائي الغيور على كل ما هو راقي وجوهري مرتبط بهوية الوطن أو الجماعة أو الشّخصية على أيّة أرض كانت، كلّ شيء ضروري ومهمّ إلاّ الكتابة والفن، وما تحويل قاعات المطعم الذي كانت تملكه «دنيا» خالة «مي» في رواية «سوناتا» إلى صالة واحدة، لا يسمع فيها إلاّ ضجيج العمال والأواني، لأنه صار مطعما واسعا للمأكولات السّريعة، بعد ما كان يستقبل مشاهير العازفين الموسيقيين وتعرض في أروقته مختلف اللّوحات التّشكيلية لأبرز الرّسامين، من بينهم «مي»(3). هكذا سجّلت رؤية الروائي «واسيني الأعرج» عبر المشهد القصصي الذي عرضته الروايات الثلاث،

(1) نفسه. ص.358.

(2) **واسيني الأعرج**. سيّدة المقام. 3 ص.37.

(3) **واسيني الأعرج**. سوناتا. ص. 307-308.

وذلك بدافع تفاصيل السياق الاجتماعي والثّقافي اللّذين فيهما الكثير من القلق والشكّ والخوف من مصير جيل الحاضر بسبب التّجاوزات الكثيرة وعلى جميع الأصعدة التي تقودها أيدي الشّر والسوء داخل الوطن وخارجه، جزائريا وعربيا وكذا عالميا.

خامسا: السياق وإنتاج متخيّل سردي مغاير

ننطلق في تحليلنا لهذا العنصر من السؤال لماذا مثلا يتناسب متخيّل «l'imaginaire» نص «سيدة المقام» وما ميّز السياق الاجتماعي والسياسي في جزائر التّسعينات من مظاهر عنف على أكثر من صعيد، ويعكس نص «سوناتا لأشباح القدس» الصّراع بين الفلسطينيين واليهود، والطّروحات التي تقدّم باستمرار من أجل إيجاد حلّ عادل ومنصف للقضية الفلسطينية، وأخيرا كان من الدّوافع الموضوعية لإنتاج نص «البيت الأندلسي»انتشار «مافيا العقّار» ودفن التّراث المادّي للأمة وتحريف الحقيقة التاريخية وتجاهل كل ما يربط الفرد الجزائري بأصله وحضارته وثقافته، في جزائر القرن العشرين وبداية الألفية الثالثة. ذلك أنّ هذه المعطيات هي متنوّعة ومرتبطة في الوقت نفسه برؤية الروائي للعالم، وتصوّره للواقع المعيش وللكتابة أيضا في فترة زمنية بعيدة، حيث الروايات الثلاث أبدعت في فترات متباينة وسياقات مختلفة، وبالتالي مع كل نص نقرأ طريقة مغايرة في الكتابة الروائية، ومن ثم فإن «ممارسة أسلوب ما في الكتابة تعبر عن رؤية جمالية وفكرية واجتماعية معا»[1]، ممّا يجعل كل كاتب يختلف عن آخر وخاصة على صعيد المتخّيل السردي فما بالنا عندما يتعلق الأمر بالكاتب الواحد.

أ- الخيال/ المخيلة/ التخيل والمتخّيل:

تتميز الرواية عن بقية الأجناس الأخرى بحّريتها المطلقة، أي حّرية المبدع التي تسمح له باستنطاق الصّامت والمصّمت، والكشف عن المغّيب وفضح المكبوت وتجاوز كل الطابوهات ومراجعة حدود المقدّس تجاه السلطة سواء كانت دينية أو سياسية، اجتماعية أو عرفية، وقد يحاول القارئ/ النّاقد وضع حدود لهذه الحرية[2].

إنّ وضع هذه الحدود ليس بالأمر السّهل، لأن النّص الروائي نشأ من امتزاج فضاءات متنوّعة كالواقع والتّاريخ والتّراث والذّاكرة والدّين والّسياسة والمعمار والسّيرة الذاتية، فتختلط خيوط هذه الفضاءات، فيصعب علينا التّفريق بين ما هو خاص/ ذاتي يعود للمبدع، وعام/ جماعي يعود

(1) **سعيد يقطين.** أساليب السرد الروائي في كتاب» الرواية العربية وممكنات السرد» . ص.133.

(2) Voir: **Marthe Robert.** Roman des origines et origines du roman, pp. 18-20.

ملكا للإنسانية جمعاء، أي بين ما هو ملك للمبدع، جهده الخاص وقدراته اللّغوية، معرفته العميقة وعبقريته الخاصة، وما هو مشاع بين جميع الأفراد في كل مكان وزمان، ويمكن أن نلخّص هذا في ثنائية الخيال/ المخيلة «l'imagination» وماله علاقة بذاتية المبدع المتخّيل «l'imaginaire». إذن يرتبط المتخيّل بالخيال/ المخيّلة التي هي المادة الخام عندما تتحول إلى مادة إبداعية منجزة أو منتجة، وهكذا يمكن لمئات الروائيين مثلا أن ينتجوا أعمالا إبداعية من مخيّلة/ خيال جماعي كأن تكون قصص «ألف ليلة وليلة»، أو أيّة سيرة شعبية قديمة أو كتاب فكري ما ...[1]. ويتّضح لنا ذلك من هذه التّرسيمة: المخيال الجماعي ← إبداعي منجز ← المتخّيل/ نص منجز بشكل نهائي ← يتحول إلى مخيّلة جماعية بعد القراءة ← مادة أوليّة خام ← إنجاز نصوص أخرى وهكذا تستّمر العملية الإبداعية في حركية دائمة.

ب- اختلاف السياق يؤدي إلى اختلاف المتخيّل السردي:

لعب السياق الاجتماعي والحضاري العام والخاص، باعتباره مجموع الظروف والمحفّزات والشّروط بمختلف تنوّعها دورا مهمّا وكبيرا في إنتاج متخيّلات متباينة بشكل كبير عبر نصوص هذه المدوّنة، فلاحظنا أنّه عندما يختلف السياق يختلف المتخيّل، لأنّ عناصر هذا المتخيّل ينتقيها المبدع من السياق الواسع الذي يتعايش ويتفاعل معه، كما يكوّن عبر مواقف الأفراد، وانشغالات النّخبة رؤيةً للعالم تعكس في نصّه الإبداعي بكلّ مكوّناته الخطابية، فالمتخّيل مشروط بسياق يناسبه وهكذا. وإذا بحثنا عن تجليات هذا التّناسب بين السياق ومتخيله، نلاحظ ما يأتي:

- إنّ متخيل رواية «سيدة المقام» جاء كنتيجة سياق خارجي تميّز باحتدام الصّراع بين السلطة والشعب/ الفئات الكادحة والمقهورة وما تبع ذلك من أحداث مأساوية أوشكت أن تتحول إلى فتنة أو حرب أهلية طائفية بين الأشقاء في الوطن الواحد وذلك إثر تشريعات بداية التسعينات في الجزائر، وما صاحب ذلك من انتشار للتيار الإسلامي من جهة وغياب للسلطة السياسية، وتغييب أو تصميت مطلق للمثقف المسؤول، فقد هيمنت مختلف مظاهر تردي الواقع المعيش واليومي للجزائري البسيط، لذلك حاول المثقف/ الروائي بدرجة وعي معيّنة أن يتفاعل معها ويعي أبعادها، وقد كانت المرأة كعنصر فعّال في أيّ مجتمع البؤرة التي ركّزت عليها أحداث القصّة بهدف إظهار قوة المرأة وموقفها الصّارم والرّافض لواقع الجزائر المستقلة وهي على مشارف الألفية الثالثة، في فضاء مديني معاصر.

(1) **واسيني الأعرج.** حدود الكتابة/ حدود التّاريخ. محاضرة ألقيت في ندوة قابس. تونس. أوت 1993.

• إنّ هذه المعطيات السياقية الخارجية التي أثبتت خطاب «سيدة المقام» لا يمكن أن تكون نفسها في «نص سوناتا»، وإلاّ كان متخيّلها مماثلاً للنّص السابق، الذي تأسّس على ثلاثة عناصر: هي مرارة الواقع وانتشار ظاهرة العنف، كذلك انتشار الخط الإسلاموي، استرجاع موقع المرأة الثوري والمقاوم، وأخيرا تغيّر ملامح المدينة وتشويهها بقطع صلتها بكل ما هو حضاري وثقافي وراقي، فمتخيّل «سيدة المقام» راهن على حاضر مأساوي ومستقبل مجهول.

أمّا متخيل «سوناتا» فقد نهض على التّاريخ والذّاكرة، تجلّى الإطار التاريخي في بداية تواجد العنصر اليهودي على الأرض الفلسطينية وكيفية انتشار الحركة الصهيونية في القدس خاصة بعد توقيع وعد بلفور، وانطلاقا من هنا راحت القصة تعرض نفسها عبر ذاكرة «مي» بكل تفاصيلها، فصارت تحكي نفسها بنفسها بعد أن كان الجميع يقرأ ويسمع بحيثيات وتاريخ فلسطين الحديث.

هكذا قام المتخيّل هنا على قراءة جديدة ومغايرة للقراءات السّابقة التي تبعدنا عن كل الصّفات السلبية الخاصّة التي ارتبطت بالعرب المسلمين واليهود منذ القدم على أرض فلسطين، مؤكدا على أنّ الحق في الأرض لا يستلزم بالضرورة استعمال العنف ونشر الكره والأحقاد بين البشر جميعا لأنّ ما يجمع البشر في الأخير هو إنسانيتهم بالدرجة الأولى، ذلك أن التاريخ يروي ما حدث، والرواية تروي ما يجب أن يكون، فالتّاريخ ليس علما وليس خرافة، والمؤرخ ليس منجّما، لذلك لا يجب أن نخلط بين الحكاية والتاريخ المسجل «حيث لا يمكن لأحدهما أن ينوب عن الآخر ولا يمكن أن نتسلّى بهما، فأين تكمن حقيقة الحكاية، هل فيما ترويه من أحداث؟ أم في طريقة حكيها، أم في مرجعيتها؟..»[1].

يظهر أنّ الروائي «واسيني الأعرج» كان محاصرا بسلطة السياق الخارجي ذي المنطلقات التاريخية، فاستوجب وضع حدود للكتابة أو للتّخييل الذّاتي الذي امتزج بالسياق المتداول والمعروف مستفيدا من مذكّرات امرأة غادرت الحياة وحلمها أن تعود كمشة من الرماد تنثر على أرض هجرت منها يوما، لذلك نرى أنّ متخيّل «سوناتا» منفصل عن متخيّل «سيدة المقام» ولكنه يتقاطع مع متخيّل «البيت الأندلسي» الذي تأسّس هو كذلك على ذاكرة الأجيال التي تعاقبت على هذا البيت منذ نهاية القرن السادس عشر إلى بداية الألفية الثالثة، وعلى التّاريخ القديم والحديث الأوروبي والاسباني الأندلسي والعثماني إلى الاحتلال الفرنسي ثم استقلال الجزائر مرورا بالعشرية السوداء إلى انتشار السلوك «المافيوي» في كلّ المجالات خاصة المجال الثقافي والتّراثي المالي والعقّاري المعماري مستندا في ذلك إلى شهادات الأشخاص والوثائق المكتبية ومختلف الأرشيفات ولاسيما قسم المخطوطات،

(1) فريد الزاهي. الحكاية والمتخيل. ص.26.

بالإضافة إلى كتاب «سيرفانتس» وما كتبته الصّحافة الحرّة التي كانت تحقّق في شرعية العقّار الذي بني عليه «البيت الأندلسي» من طرف صاحبه الأول «غاليليو الروخو» إلى أن وصل إلى آخر الملاّك وزوجته «مدام لوبيز» مع خادمه الأخير «عمو مراد باسطا» وحفيده «سليم» الذي تكفّل بالبحث عن المخطوطة الأصل التي تركها الجد الأول كأمانة ليحتفظ البيت بشرعيته ورسميته، لذلك يطرق كل الأبواب والهيئات المسؤولة عن التراث والآثار، ويزور المكتبات المختصّة لتقصّ الحقائق داخل الجزائر وخارجها، ولكن بدون جدوى. يستفيد الروائي من هذه التفاصيل فتتدخل ذاتيته ويفعّل ملكيته الخاصّة، ويدعم كل ذلك بقدراته اللّغوية لاسيما تعامله الواسع مع اللّغة الفرنسية والاسبانية ممّا سهل عليه الانتقال عبر محطّات عديدةّ حيث تكفّلت كلّ محطّة برواية قصّة شخوصها بهدف الوصول إلى متخيّل أنتجه سياق متشابك يدقّ ناقوس الخطر، لأنّ وضعية «البيت الأندلسي» مثال على انتشار ذهنية الربح السريع حتى وإن كان ذلك على حساب هوية الأمّة وتاريخها وأصالتها، فعشرات المدن شبيهة بمدينة الجزائر، وإذا استمّر الصّمت والتّصميت والتّغييب سيكون مصيرها الهدم والنسيان، وهذا ما جعل النصوص الروائية الثلاثة تختلف لأنّ كلّ نص يحمل متخيّله الخاص والذي يتلاءم مع السياق/ السياقات الخارجية التي كانت قطبا بارزا في إنتاجه.

المصادر والمراجع

أ- العربية:

- **أبو عمرو الجاحظ**. البيان والتبيين. دار إحياء التراث العربي. بيروت. د.ط.ت.
- **أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري**. أساس البلاغة. دار صادر. بيروت 1984 .
- **أحمد نحلة محمود**. آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر. دار المعرفة الجامعية .د ط 2002.
- **براونو بول**. تحليل الخطاب،ترجمة محمد لطفي الزليطي ومنير تركي. النشر العلمي والمطابع. جامعة الملك سعود. الرياض 1997.
- **جمعان عبد الكريم**. إشكالات النّص. النّادي الأدبي بالرياض. المركز الثقافي العربي. الدّار البيضاء. ط1/ 2009.
- **حسين خمري**. نظرية النص. الدار العربية للعلوم ناشرون. منشورات الاختلاف. بيروت. الجزائر. ط1/ 2007.
- **حميد لحميداني**. القراءة وتوليد الدلالة. المركز الثقافي العربي. بيروت. الدار البيضاء. ط1/ 2003.
- **خليل عبد النعيم عبد السلام**. نظرية السياقية بين القدماء والمحدثين. جامعة الإسكندرية 1991.

- ردة بن ضيف الله الطلحي. دلالة السياقية. جامعة أم القرى. مكة. ط 1/ 1424هـ.
- زناد الأزهر. نسيج النّص. المركز الثقافي العربي. بيروت. الدّار البيضاء. ط 1/ 1993.
- سعيد يقطين. أساليب السرد الروائي العربي في كتاب: الرواية العربية وممكنات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. دولة الكويت2009، ج 2.
- عبد الهادي بن ظافر الشمري. استراتيجيات الخطاب: مقاربة لغوية تداولية. دار الكتاب الجديد المتحدة ليبيا، ط1/ 2004.
- فريد الزاهي. الحكاية والمتخيل. إفريقيا الشرق. الدار البيضاء 1991.
- محمد الخطابي. لسانيات النص. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. بيروت. ط2/ 2006.
- واسيني الأعرج. سوناتا لأشباح القدس. منشورات الفضاء الحر. منشورات بغدادي. ط 1/ 2008.
- واسيني الأعرج. سيّدة المقام. المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية. الجزائر. ط2/ 1997.
- واسيني الأعرج. البيت الأندلسي. منشورات الجمل. بيروت. بغداد. ط1/ 2010.

ب- اللغة الأجنبية:

- **Marthe Robert.** Roman des origines et origines du roman. Gallimard. Paris.
- **M. Faucault.** L'ordre du discours. Gallimard. Paris 1971.
- **Moirant (S).** Situation d'écrit. Cléinternational. Paris 1979.
- **Moirant (S) et Peyrand (J).** Discours et enseignement du français. Hachette. Paris 1992.

الكليات في الخطاب الإشهاري:
الصورة الإشهارية نموذجا

عبد المجيد نوسي[1]

1- مقدمة:

تهدف هذه الدراسة إلى تحليل صورة تقدم إعلانا لمنتوج بنكي. يتعلق الأمر، إذن بصورة إشهارية تتكون حسب البناء التركيبي للصورة من عناصر لغوية وبصرية، وترمي حسب وظائف التواصل إلى تقديم منتوج وإقناع المتلقي بمزايا هذا المنتوج ليتحول في مرحلة لاحقة إلى مستهلك.

2- المتن:



يتكون المتن من صورة صادرة عن وكالة إشهارية، تقدم منتوجا لمؤسسة بنكية على شكل قرض بمناسبة عيد الأضحى.

3- المنهجية:

بناء على الخصائص الخطابية للصورة، المتمثلة في تمفصلها إلى مكونين[2]: لغوي (الكلمات، الملفوظات...)، وبصري (الأيقونات، الألوان ...). سنعتمد في تحليل هذا الإعلان الإشهاري على الاقتراحات النظرية للسيميائيات التي تنظر عموما للموضوع المحلل من زاوية محددة[3]:

- يمثل الموضوع المحلل (نص، صورة...) كلا دالا.

---

(1) أستاذ السيميائيات وتحليل الخطاب. كلية الآداب بالجديدة. المغرب

(2) **Coquet, Michel**. «Le discours plastique d'un objet ethnographique» in Actes sémiotiques. V. 44. 1983.

(3) **Greimas (A. J). Courtes (J).** Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. p. 252.

- ينتظم من حيث بنيته إلى مستويات، لذلك تحلل السيميائيات الموضوع اعتمادا على المستويات: اللغوية، التصويرية والتشكيلية.

يسمح تحليل هذه المستويات باستنتاج المقومات الدلالية التي تشيد في كليتها دلالة الصورة.

4- مستوى العبارة:

يمكن أن نلاحظ بناء على تركيب الصورة، أنها تتكون من مستويين(1):

- مستوى لغوي.
- مستوى أيقوني.

سنقف عند عناصر كل مستوى قبل أن نشيد دلالة العبارة.

1.4. المستوى اللغوي:

يتحقق هذا المستوى، انطلاقا من المساحة الكلية للصورة، من خلال عنوان ونص وشكل كتابي.

الشكل الكتابي الذي يميز المستوى اللغوي هو شكل الكتابة الترسلية، حيث تتخذ الصورة شكل رسالة وتتحقق بناء على مجموعة من التقنيات الشكلية التي تميز هذا النمط من الكتابة:

- الإشارة إلى مكان الكتابة هو الدار البيضاء، المقر الرئيس للمؤسسة البنكية.
- زمن تحرير الرسالة، وهو التاريخ الميلادي: 18-11-2008.

الخطاب في الرسالة موجه إلى مرسل إليه، يتحدد من خلال وحدتين معجميتين: سيدتي، سيدي.

نلاحظ أن المرسل - إليه يدرج بصيغة العموم؛ لا يحمل سمات تتعلق بالسن أو بالمجال المهني أو الاجتماعي أو أي سمة يمكن أن تحدد هيئة المرسل - إليه.

غير أن المتلفظ وقبل أن يدبج نص الرسالة، يستهلها في أعلى الصورة بعنوان رئيس:

الهمزة نزلات في وقتها!

يستهل الملفوظ بالوحدة المعجمية: الهمزة.

---

(1) **Floch. Jean Marie.** Petites mythologies de l'œil et de l'esprit. p. 148.

- معجميا: تنتمي هذه الوحدة للمعجم اللغوي الشعبي، ولها استعمال وتداول يحدد لها مجموعة من المقومات السياقية، فهي تحيل على:

- الفرصة السانحة التي تغتنم وتحقق كسبا ماديا لمغتنمها.

- تركيبيا: الوحدة المعجمية: الهمزة، تتميز بالتبئير، وتلعب وظيفيا دور الفاعل المقدم الذي ينجز فعل ← الهمزة نزلات، فالفعل: «نزلات»، يشخص فعل النزول.

- زمنيا: «نزلات في وقتها!» يحيل الجزء الثاني من الملفوظ على زمنية الحاضر، نزلت في وقت ملائم وليس في زمن فجائي، إنه زمن متواقت.

- استعاريا: يتم تشخيص هذه الوحدة كالآتي؛ فهي تحمل سمة: + إنسان، لأنها تقوم بفعل النزول. يتضمن الفعل الملفوظ هذا في مقولة مكانية :

أعلى/ أسفل.

يتم النزول من أعلى إلى أسفل، كما أن هذا العنوان الرئيس يأخذ له موقعا في أعلى الصورة وفق جهتين:

يمين الصورة / شمال الصورة
الهمزة نزلات/

بعد الإحالة على المرسل - إليه بصيغة العموم، يقدم المتلفظ نص الرسالة، ويتكون من ملفوظات متعددة من حيث الصياغة:

ملفوظ تقريري: ابتهاجات عيد الأضحى تقترب.

يحيل الملفوظ بصيغة تقريرية على مقومات البهجة والفرح التي تقترن بعيد الأضحى، وهي تختزل إلى مقوم انفعالي:

السرور/ لا - سرور
(بهجة العيد)

ملفوظ/ استفهامي: حتما تتساءلون كيف يمكنكم قضاء هذه المناسبة بكل طمأنينة دون التأثير على ميزانيتكم؟

يتوجه الملفوظ إلى المخاطب بصيغة الجمع، أو المخاطب «الموسع»(1). فهو يستحضر من خلال الأفعال: تتساءلون، يمكنكم، المتلقي.

- الملفوظ: دون التأثير على ميزانيتكم

يحيل على مقومات دلالية: اختلال الميزانية ⟵ اختلال القدرة المادية.

إن الملفوظ اللغوي الذي يتوجه إلى المرسل - إليه، يدل على أن حالة السرور والبهجة التي تميز الاحتفاء بعيد الأضحى يمكن أن تتحول إلى حالة أخرى، سمتها الأساسية هي اختلال التوازن. يجعلنا الملفوظ الموجه إلى المخاطب أمام مقولة انفعالية:

السرور/ اللا - سرور
بهجة العيد ⟵ اختلال القدرة المالية.

تدمج هذه المقولة الانفعالية داخل خطاب الرسالة وضعية سردية تنهض على كل مقومات المحكي؛ هناك ذات فاعلة توجد في حالة اختلال، ويمكن أن تندرج داخل مسار سردي؛ الطرف الأساس في هذه الوضعية السردية هو المخاطب الذي يصبح ذاتا فاعلة يمكن أن تصبح في حالة خاصيتها الرئيسة هي اختلال التوازن الاجتماعي، وبالتالي فإن رغبتها تقترن بالعودة إلى حالة التوازن.

وضعية التساؤل يوازيها جواب، لتجاوز وضعية الاختلال من خلال الملفوظ: لا داعي للقلق! وهو ملفوظ مسكوك يهون على المتلقي من الخوف من وضعية الاختلال.

المقطع الثاني من الرسالة يستهل بملفوظ (2):

«وفا سلف تضع رهن إشارتكم»: وهو ملفوظ تعاقدي، لأنه يقترح على المتلقي عرضا من خلال تعاقد:

- العروض المقترحة، يصفها المتلفظ، أولا، بأنها «استثنائية»:
يحيل الوصف: «استثنائية»، على مقومات:
التفرد، التميز، في علاقتها بالعروض الأخرى.
استثنائية / عادية
(التفرد / التميز)

(1) **Benveniste (Emile).** Problèmes de linguistique générale. p. 199.

(2) **Greimas (A. J) Courte (J).** Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. p. 70.

إن العقد المقترح على المتلقي لا يصاغ من خلال حروف، ولكنه يتحقق بناء على لغة عددية ورقمية، كل عقد يقدم بصيغة رياضية تصاعدية، تقوم أولا على ذكر قيمة الاسترداد في الشهر، ثم مدة الاسترداد وأخيرا المبلغ الكلي للعرض.

يتضح من خلال الصيغة الرقمية أن العنصر الحاسم فيها هو الرؤية، إنها تنصب على أول رقم، وهو قيمة الاسترداد التي تبدو ضئيلة مقارنة بالمبلغ الكلي.

المقطع الأخير في الرسالة، يخصص لطرائق التواصل وللتوقيع. تشير الرسالة إلى نقط الاتصال: «أقرب وكالة وفا سلف، نقطة بيع معتمدة، مرشد الزبائن على الهاتف». إن الوحدات المعجمية التي تصف طرائق التواصل: «أقرب وكالة، مرشد الزبائن»، تحيل على وسائل اتصال قادرة على تحقيق القرب من المؤسسة، إنها تنطوي على مقولة مكانية:

القرب/ البعد

التواصل/ اللا-تواصل

تختتم الرسالة في نهاية المقطع الأخير بتوقيع مزدوج، هو من جهة على شكل شعار المؤسسة وتوقيع اسمي، يحمل اسم مدير التسويق. إن صيغة التوقيع لا تكتفي بالصيغة المؤسساتية، ولكنها تقترن بالتوقيع الاسمي. يقصد المتلفظ إلى أن لا تكون خاتمة الرسالة عامة ومجردة، يريد أن تقترن الرسالة بتوقيع اسمي يحيل على مقوم: الالتزام، لذلك تحيل صيغة التوقيع على مقولة:

الالتزام/ اللا-التزام

2.4. المستوى البصري:

سنحلل على هذا المستوى الخصائص المختلفة للعبارة البصرية للصورة وتتمثل في التكوين الخطي والكروماتي (الألوان وقيمتها) والبلاستيكي[1]، وتمفصل هذه المكونات مع النص اللغوي.

نلاحظ أن مساحة الصورة تتمفصل إلى ثلاثة شرائط أفقية:

الشريط الأول: يمتد من أول الصورة في اتجاه أفقي، وهو يتضمن الملفوظ اللغوي: الهمزة، ثم صورة الكبش.

الشريط الثاني: هو الذي يتضمن النص اللغوي والمعطيات الرقمية.

الشريط الثالث: هو الذي يحيل على طرائق التواصل وتوقيع الرسالة.

---

(1) **Floch, Jean Marie**. Petites mythologies de l'œil et de l'esprit, pour une sémiotique plastique. p. 150.

3.4. المستوى التصويري

نقف فيه عند الوحدات التي تتكون منها الصورة[1]، وهي الوحدات التي تحيل على معادلات في العالم الطبيعي. يتحدد هذا المستوى بدءا من الشريط الأول وفي أعلى الصورة.

أ- أعلى الصورة:

نلاحظ على شمال الشريط: صورة كبش في حالة نزول مرتديا مظلة، وهي التي يقفز بواسطتها الطيار للنزول على سطح الأرض.

· **البعد الكروماتي على مستوى هذا الشريط:** في العمق الذي توجد فيه هذه الصورة، هناك شسا مكونية تتكون من زرقة واضحة هي الغالبة، تتداخل فيها نقط بيضاء على شكل غيوم: الصور كلها حيل على السماء.

العلاقة بين الكائن الحيواني والسماء تدل، إذن، على أنه ينزل من الأعلى، من السماء. تقترن هذه العناصر بمقولة جهية:

النزول/ الصعود
(نزول الكبش من الأعلى)

- مونولوجية الصورة: صورة الكبش في كليتها تتجزأ إلى هذه العناصر:
- كبش بقرون كبيرة.
- يطل بابتسامة عريضة.
- وبوجه ضاحك.
- جسم الكبش تكسوه صوف كثة، ناصعة البياض.
- ينزل من فضاء شاسع نحو الأرض.

هذه السمات الجزئية لصورة الكبش تحدد ملامح الكبش الذي يوجد في حالة نزول.

الشريط الثاني:

- **الجانب الخطي:** ثلاثة أرقام منفصلة، كل رقم يتكون من ثلاثة أرقام تمثل المبلغ الكلي ومبلغ الاسترداد وزمن الاسترداد.

---

(1) **Floch Jean Marie.** «Figures. conicité et plasticité». in La figurativité II Actes sémiotiques VI. 26. 1983.

انظر أيضا:

بنكراد سعيد. سيميائيات الصورة الإشهارية: الإشهار والتمثلات الثقافية. ص. 36

- **الجانب الكروماتي**: تقدم الأرقام بألوان متباينة: الأزرق الأخضر والبنفسجي. وهي ألوان تتأطر داخل فضاء الزرقة الذي تجسد السماء، إنها تمثل العروض التي يقترحها المتلفظ في الإعلان الإشهاري.

البعد التربوي: في الشريط الثاني، نلاحظ وجود ثلاث مظلات كل مظلة بلون، هو في نفس الوقت لون الأرقام الخاصة بالعروض: وهي الأزرق، الأخضر ثم البنفسجي. لأن كل مظلة تتعالق بعرض من العروض، فهي تحيل على نزول العروض المالية من الأعلى نحو الأسفل.

الأعلى/ الأسفل

(نزول العروض)

الشريط الثالث: أسفل الصورة.

- **البعد البلاستيكي**: يتميزهذا الشريط ببعد بلاستيكي، إنه يتكون من دلائل خطية وكروماتية، تسهم في تركيب الرمز المميز للمؤسسة البنكية: دائرة نصفها باللون الأصفر، والنصف الآخر باللون الأزرق. يخترقها من الوسط سهم باللون الأسود.

يتجه السهم إلى اليمين، لذلك فإن السهم بشكله البلاستيكي يحيل على مقولة زمنية:

الاستمرارية/ الانقطاع

كما أن زمن الدائرة، يتشكل أصلا من خط، والخط حينما يغلق، يتحول إلى شكل مغلق -مثل الدائرة . ذلك أن الشكل المغلق يدل على قيم الامتلاء والدقة[1].

أما على مستوى الرمزية الكروماتية، فإن اللون الأصفر الذهبي، المستثمر في الدائرة، يرمز إلى الغنى والرخاء والفرح[2].

اللون الآخر الذي يدخل في تركيب بنية لون الدائرة هو الأزرق، ويرمز إلى قيمتين: الدينامية والوفاء.

الدينامية/ السكون

الوفاء/ الخيانة

تحت العلامة المميزة للمؤسسة البنكية، ملفوظ لغوي: «مشاريعكم في تقدم».

(1) **Haas. C R.** Pratique de la publicité. P115.

(2) Ibid. p. 115.

يتوجه الملفوظ إلى المخاطب بصيغة الجمع، اعتمادا على عنصر تركيبي:

ضمير المخاطب، وهو يقترن بالوحدة المعجمية: مشاريع، التي تدمج كل أنواع المعاملات. تتضمن هذه الوحدة المعجمية مقومات:

الاستثمار.
الربح.
الاستهلاك.
كما أن الوحدة التي تتعالق بها: في تقدم، تولد مقومات:
زمنية: الاستمرار/ الانقطاع
اقتصادية: التطور / الانكماش

بناء على المقولة الطبولوجية المميزة للصورة: أعلى/ أسفل، نلاحظ أن الفضاء الأسفل يتميز، ببروز مقولة مكانية: سماء/ أرض، تبدو الأرض بصفتها فضاء مثل سهل للرسو منبسط، بخضرة مخملية، كثيفة. الصورة التي تميز هذا الفضاء هي صورة الكبش وهو ينزل على سطح هذا الفضاء.

5- محتوى الصورة

لقد قمنا في العناصر السابقة بوصف مظاهر العبارة، لذلك سنحاول الآن إبراز كيف تسهم هذه *العناصر* في تشييد دلالة الصورة انطلاقا من الفرضية المنهجية التي تعتمدها السيميائيات المركبة، وهي وجود علاقة اقتضاء وتلازم بين العبارة والمحتوى.

يمكن أن نلاحظ أن الصورة الإشهارية، موضوع التحليل تشتغل وفق مبدأ الاستدعاء[1] الذي يعد آلية أساسية في الخطاب الإشهاري.

تظهر الصورة أولا على شكل رسالة[2]، وتتميز بخاصية أساسية هي أنها تستجيب للشروط الفنية التي يتطلبها الإشهار المباشر على شكل رسالة. فهي تجسد نمط الإشهار المباشر[3]، أي الذي يتوجه بصورة خاصة إلى فرد. إنه يرمي إلى تذويت العلاقة بالمتلقي، وإلى تشييد أثر الفردية وجعل التواصل من المرسل نحو المرسل-إليه شخصيا. إن الرسالة اسمية، لقد بعثت إلى مرسل-إليه بشكل شخصي، بتحديد اسمه الخاص.

تدل هذه الصيغة على أن المرسل يعرف جيدا الاسم الخاص للمرسل-إليه، أي أن التواصل يتحقق بناء على اقتسام قيم مشتركة.

(1) **Hass. C. R.** Pratique de la publicité.p151.

(2) Ibid p. 322.

(3) Ibid. p. 321.

إن المرسل المتمثل في المؤسسة البنكية لا يوجه للمرسل إليه إرسالية ذات مقاصد تجارية واستهلاكية ولكنه يذكره عبر هذا الاختيار الخطابي أنه ينسج بنية تواصل شخصي، تواصل قرب. وتعد هذه النتيجة أول حلقة في سيرورة الإقناع.

كما أن الرسالة تتميز بخاصية مهمة بالنسبة لنمط الإشهار المباشر وهي التطرق للموضوع بشكل مباشر دون الإسهاب في مقدمات، ذلك أن المتلفظ مباشرة بعد صيغة التذكير التي يشير فيها للمتلقي، يشرع في الحديث عن أفراح عيد الضحى.

تستعمل الرسالة أسلوبا يتميز بالكثافة دون أن تستثمر أساليب الكتابة التقليدية، فالملفوظ: «ابتهاجات عيد الأضحى تقترب»، يجسد سياق السرور الذي يميز عيد الأضحى.

تتميز الرسالة على مستوى تركيب بنيتها بالوحدة والالتحام رغم أنها تقدم عناصر متعددة:

- تقدم بكتابة تعبيرية سياق عيد الأضحى.

- تقدم مباشرة بعد ذلك، العروض التي تقترحها على المتلقي بدون انتقال فجائي على شكل أرقام.

يعتمد المتلفظ في تركيب الصورة على تمفصل المستوى اللغوي في علاقته بالمستوى البصري؛ عناصر النص اللغوي للرسالة تستدعي الشكل البصري، يمكن أن نلاحظ ذلك كالآتي:

الصورة ← رسالة

↓

مرسل ← متلقي

↓

المقولة الانفعالية: سرور / لا - سرور

(بهجة العيد) (اختلال القدرة المالية)

إن المقولات التي استخلصنا حين حللنا شكل العبارة، تبرز أن ملفوظات الرسالة تبلور مقولة انفعالية: سرور/ لا سرور، تدل على حالة السرور المقترنة بسياق العيد. غير أن الملفوظ الاستفهامي في الرسالة يدمج دلاليا مقوم اللا- سرور الذي يجسده: اختلال القدرة المادية.

سرور ← لا - سرور

(اختلال القدرة المادية)

يدمج الملفوظ الاستفهامي داخل خطاب الرسالة وضعية سردية، يضع المتلقي مثل ذات فاعلة يمكن أن تعيش حالة اختلال على مستوى توازن نظامها الاجتماعي، لذلك تنزع هذه الذات نحو تجاوز هذا الاختلال، بمعنى أن الرسالة تخلق من المتلقي فاعلا ينخرط في سيرورة سيميائية ينجز داخلها فعلا، لكي يستعيد حالة التوازن التي يجسدها المقوم الأول من المقولة: السرور.

على مستوى الصورة ، تتعالق حالة الاختلال الاجتماعي التي تبلورها -دلاليا- مقومات النص اللغوي مع المكون البصري، لأن سؤال الاختلال يجد جوابا له في المكونات البصرية للصورة. أول عنصر في هذه المكونات هو صورة الكبش الذي ينزل ملتحفا مظلة الطائرة التي يقفز بواسطتها الطيار للنزول.

تتأطر صورة الكبش شمال الصورة ضمن الشريط الأول من مساحة الصورة عامة. تقابل هذه الصورة على اليمين عنوان الرسالة: الهمزة نزلات. أول مقولة تشير لها الصورة هي المقولة الجهية: النزول/ الصعود، حيث يتحقق فيها مقوم النزول، نزول الكبش من الأعلى لأن الصورة تجد لها موقعا داخل شساعة كونية هي شساعة السماء.

يشتغل المكون البصري بعناصره وفق مبدأ الاستدعاء[1] الذي يحدد له المنظرون للخطاب الإشهاري في علاقته بعلم النفس، آليات متعددة مثل التلاصق أو التشابه. غير أن ما يميز الصورة التي نحللها، هو الاستدعاء القائم على الترابط الثقافي على مستوى عام. تستدعي الصورة نصا غائبا هو القصة القرآنية، قصة الذبيح، قصة إبراهيم الخليل عليه السلام. إن النص الغائب هو النص القرآني، يقول تعالى: ﴿وَقَالَ إِنِّي ذَاهِبٌ إِلَى رَبِّي سَيَهْدِينِ، رَبِّ هَبْ لِي مِنَ الصَّالِحِينَ، فَبَشَّرْنَاهُ بِغُلَامٍ حَلِيمٍ، فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ السَّعْيَ قَالَ يَا بُنَيَّ إِنِّي أَرَى فِي الْمَنَامِ أَنِّي أَذْبَحُكَ فَانْظُرْ مَاذَا تَرَى قَالَ يَا أَبَتِ افْعَلْ مَا تُؤْمَرُ سَتَجِدُنِي إِنْ شَاءَ اللهُ مِنَ الصَّابِرِينَ، فَلَمَّا أَسْلَمَا وَتَلَّهُ لِلْجَبِينِ وَنَادَيْنَاهُ أَنْ يَا إِبْرَاهِيمُ، قَدْ صَدَّقْتَ الرُّؤْيَا إِنَّا كَذَلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ، إِنَّ هَذَا لَهُوَ الْبَلَاءُ الْمُبِينُ، وَفَدَيْنَاهُ بِذِبْحٍ عَظِيمٍ وَتَرَكْنَا عَلَيْهِ فِي الْآخِرِينَ، سَلَامٌ عَلَى إِبْرَاهِيمَ، كَذَلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ﴾[2].

يذكر تعالى أن إبراهيم سأل ربه أن يرزقه ولدا صالحا، فبشره الله بغلام حليم هو إسماعيل عليه السلام، ولما كبر واشتد عوده وأصبح يدبر مصالحه مثل أبيه، رأى إبراهيم عليه السلام في المنام أنه يُؤْمَرُ بذبح ولده. يقول ابن كثير في البداية والنهاية: «قال عبيد بن عمر أيضا وهذا اختبار من الله عز وجل لخليله في أن يذبح هذا الولد العزيز الذي جاءه على كبر وقد طعن في السن»[3].

(1) **HASS. C.** Pratique de la publicité. p. 151.

(2) القرآن الكريم. سورة الصافات. الآية 99.

(3) ابن كثير. البداية والنهاية. ص.149.

إن قصة إبراهيم الخليل تجسد معنى الابتلاء والاختبار، اختبار الله لإبراهيم بأن أمره بذبح ابنه الذي رزق به على كبر. ورغم حالة الشدة التي وجد فيها إبراهيم نفسه، فإنه استجاب لأمر الله ثم عرض ذلك على ابنه الذي قال له بأن يفعل ما يؤمر به. وآنذاك نُودِيَ عليه من الله تعالى: ﴿وَنَادَيْنَاهُ أَنْ يَا إِبْرَاهِيمُ﴾.

يستثمر المتلفظ، إذن، النص الغائب لخلق علاقة تجاور، على المستوى الفني، بين فعل من أفعال القصة القرآنية ﴿وَفَدَيْنَاهُ بِذِبْحٍ عَظِيمٍ﴾، وفعل نزول الكبش الذي تجسده الصورة.

هناك عناصر فنية هي التي تسمح بإقامة العلاقة بين مكونات الصورة الإشهارية والنص القرآني:

- وصف حالة السرور المقترنة بالعيد وصورة الكبش الذي يهبط من الأعلى داخل شساعة الفضاء.

يقول ابن كثير: «وعن ابن عباس هبط عليه من ثبير (جبل بظاهر مكة) كبش أعين...»[1].

تأويل الذبح العظيم يميل إلى فرضية الهبوط.

- حين نقف عند مورفولوجية الصورة، نلاحظ أنها تتميز بمجموعة خصائص:

- كبش بقرون كبيرة.
- كبش بعينين كبيرتين واسعتين.
- وجه ناصع.
- جسم الكبش تكسوه صوف كثة، ناصعة البياض.

هذه الخصائص المورفولوجية التي يحملها المتلفظ على صورة الكبش، تجد مرجعية لها في آراء المفسرين والمؤرخين. يقول ابن كثير: «والمشهور عند الجمهور أنه كبش أبيض أعين أقرن رآه مربوطا بسمرة في ثبير»[2].

وهي التي يصفها ابن كثير على الشكل الآتي:

- كبش:
- أقرن ⟵ صوف بيضاء، ملمحه، هيأته بيضاء.
- أعين، عن ابن منظور في لسان العرب: "وإنه لأعين إذا كان ضخم العين واسعها"

(1) نفسه. ص.149.

(2) نفسه. ص.149.

- أقرن، عن ابن منظور: "وكبش أقرن: كبير القرنين"

يحدد نص ابن كثير مظاهر الصورة التي يكون عليه كبش الأضحية عند الأغلبية من الناس، وتحدد مورفولوجيته الجسدية من حيث اللون وشكل العينين وشكل القرون. تشكل هذه المظاهر الصورة - النموذج[1] التي يحبذها كل مسلم يلتزم بالسنة، لذلك فإنها -الصورة- تسكن المتخيل والمرجعية الثقافية. تعد الصورة المجسدة لعبارة النص القرآني: «الذبح العظيم»، بمعنى أنها تمثل صورة من الصور المرجعية في الثقافة الإسلامية.

يقيم المتلفظ عبر آلية التجاور الفني علاقة مماثلة بين صورتين:

- صورة الكبش (كبش إبراهيم) - أيقون الكبش في الصورة الإشهارية.

- أقرن		- قرون كبيرة
- أعين	← مماثلة	- كبش بعينين واسعتين
- أبيض		- وجه ناصع
		- جسم الكبش تكسوه صوف كثة ناصعة البياض.

تستعير الكتابة في هذه الصورة الإشهارية، إذن، قصة إبراهيم الخليل لترسيخ مقوم دلالي: حالة الشدة، الناجمة عن الاختبار والابتلاء:

- القصة القرآنية	- الصورة الإشهارية
- تعرض إبراهيم الخليل للابتلاء حين أمره ربه بذبح ابنه	- المتلقي - المستهلك - المحتمل.
- حين عرض الأمر على ابنه قال له أن يفعل ما يؤمر	- اختلال التوازن بين: السرور/ لا-سرور تضمنها ابتهاجات/ التأثير على القدرة المالية
↓	عيد الأضحى
حالة إبراهيم في القصة القرآنية	↓
↓	حالة الشدة بسبب الفقد المادي.
حالة الشدة (بفعل أمر الله ذبح ابنه إسماعيل)	

(1) **Durand Gilbert.** Les structures anthropologiques de l'imaginaire. p. 73.

نلاحظ أن الصورة الإشهارية تضع المتلقي الذي يعد بالنسبة للخطاب الإشهاري قابلا لأن يتحول إلى مستهلك محتمل، في موضع ذات تعيش وضعية اختلال؛ فهي توشك أن تحرم من حالة السرور التي يعد عيد الأضحى مصدرا لها بسبب إمكانية غياب مستلزمات العيد المادية وخاصة الأضحية. لذلك فإن تجاوز حالة الشدة والعودة إلى حالة التوازن الاجتماعي وضمان حالة السرور، يعد رهينا بفعل معين. يفترض أن هذا الفعل يحقق تحولا من حالة الاختلال إلى حالة التوازن.

في القصة القرآنية حالة الشدة والإيمان ، والجزاء يكون من جنس العمل. وبفعل إلهي أيضا يُعَوَّضُ إبراهيم الخليل ابنه إسماعيل عليهما السلام، بذبح عظيم. أما في الصورة الإشهارية، فإن مصدر الرسالة: المؤسسة البنكية هو الذي يتكفل ببعث أضحية العيد. إن الشكل البصري الذي يقدم صورة الكبش في حالة هبوط، لا يخلو من مقاصد بالنسبة للمتلفظ. إنه يجعل من فعل المؤسسة البنكية عطاء، نوعا من الهبة، يظهرها وكأنها تقتسم مع الزبون معاني التضحية والفداء، فهي تحرص على استمرار حالة السرور التي تقترن بعيد الأضحى ولا ترغب في أن تتحول هذه الحالة إلى حالة لا - سرور بفعل اختلال التوازن المالي.

كل العناصر الشكلية على مستوى فضاء الصورة ترسخ هذه المقومات الدلالية: في الصورة. يبئر المتلفظ صورة الكبش ويضعه في الأعلى، في صدارة الصورة. يظهر النزول كأنه يتم بدون شروط، حيث لا يشهر المتلفظ العروض المرقمة بالمبالغ المالية والأقساط الواجب تسديدها وزمن الاسترداد. يعتمد المتلفظ، إذن، استراتيجية التعمية بخصوص المظهر المادي والمالي للعرض، بحيث لا ينكشف مظهر المؤسسة التي تقدم قروضا من أجل الربح والزيادة في رقم معاملاتها.

تستند الصورة الإشهارية إلى مفهوم النموذج الثقافي[1]، بإقامة هذا التجاور الفني بين عناصر القصة القرآنية والصورة. يعد مفهوم النموذج الثقافي محط تحديدات نظرية مختلفة عند علماء النفس أو علماء الأنتربولوجيا والنظريات الثقافية عامة، فهو يعد بالنسبة ليونغ «بنية نفسية لا واعية»[2]، تكمن وظيفتها في تنظيم أفعال الفرد. إنه يمثل من هذا المنظور «الوحدة الوظيفية» للاوعي الثقافي. إن النموذج الثقافي يرتبط باستعمالات عامة، فما يظهر منه أحيانا هي تمظهراته المختلفة.

من المنظور الثقافي، يمكن أن نعتبر النماذج الثقافية مثل النماذج المرجعية، أي النماذج الأساسية الخاصة بثقافة معينة تكون مشتركة بين جميع أطراف هذه الثقافة.

---

(1) **Sylvain. Duthois** «Les règles de la séduction publicitaire». in Communication et langages. p. 37.

(2) Ibid. p. 36.

إن قصة إبراهيم الخليل تجسد معنى الإيمان القوي بالمبادئ والتضحية من أجلها. تتخذ التضحية في القصة بعدا قويا حين يستجيب إبراهيم لأمر ربه القاضي بذبح ابنه إسماعيل. لذلك فإن معنى التضحية والبذل يرتقي في الواقع إلى نموذج ثقافي يشكل جزءا من اللاوعي الثقافي للمجتمع الممارس لفعل التضحية. إنه مرجعية ثقافية أساسية مشتركة بين الأفراد وقادرة على إنتاج معان عديدة، لا تتخذ أشكالا وتمظهرات داخل المجتمع، ذلك أن كثيرا من الأفعال والممارسات يمكن أن تجسد هذا المبدأ العام. لذلك فإن الصورة الإشهارية تستعير هذا النموذج الثقافي لبناء الإرسالية الخاصة بها. إنها من هذا المنظور، تحيل على أن المؤسسة البنكية تعد رمزا لقيمة التضحية، إنها تبادر من خلال زمنية عيد الأضحى بالقيام بفعل إنزال الكبش بصفته رمزا للتضحية لفائدة المرسل- إليه الذي يعد هدف الرسالة. إن تبئير أيقون الكبش في الصورة يرمي إلى إقناع المرسل- إليه بأن المؤسسة تولي كبير اهتمامها أولا للمستهلك دون الإفراط في المقاصد المادية التي تكرس منطق الربح.

على مستوى العبارة، تحاول أن ترسخ هذا الإيحاء بأن تجعل العناصر المرقمة لا تتصدر الصورة، ولكنها تأخذ موقعها على مستوى الشريط الثاني من الصورة.

هذه المقومات الدلالية: التضحية، إغفال المقاصد المادية، طمس منطق الربح، ترمي إلى إظهار البنك بمظهر المؤسسة التي تراعي في معاملاتها المالية النماذج الثقافية.

على المستوى التركيبي الذي يقدم لنا فرجة مشهدية بطلها فاعل في حالة اختلال توازن مادي واجتماعي، يمكن أن نلاحظ أن هذه الحالة تجد جوابا لها من خلال فعل المؤسسة البنكية: إنزال الأضحية.

الصورة ← رسالة.

↓

مرسل ← متلقي

↓

حالة أولية ← اختلال التوازن

(هيمنة مقولة اللا - سرور)

↓

استعادة التوازن

حالة نهائية ← (هبوط الكبش)

↓

امتلاك الذات لموضوع الرغبة: أضحية العيد.

حيث نستعيد عناصر العبارة البصرية، نلاحظ أن أسفل الصورة الإشهارية في مقابل الأعلى، يتميز بنزول الكبش على الأرض. يدل هذا الاتصال بفضاء الأرض على أن موضوع رغبة المتلقي-المستهلك المحتمل قد تحقق وحصل على الأضحية. إن الصورة لا تطرح سيناريوهات رد الفعل عند المتلقي: قبوله للعرض أو رفضه له، ولكنها تشخص، أيقونيا، حصول المراد، أي امتلاك المتلقي-المستهلك لما يرغب فيه دون الاستمرار في حالة اختلال التوازن.

اختيار هذا السيناريو يبرز أن الصورة تصرف النظر عن المظهر المادي للعروض التي يقترحها الإعلان وتعطي معنى متعاليا لقيمة التضحية؛ حيث توحي أن إيمانها بقيمة التضحية بصفتها نوعا من البذل الذي يسترخص ما هو أثمن في الحياة، يجعلها تسدي هذه الخدمة للمستهلك.

إن الصورة تضعنا أيضا أمام سيرورة سردية، يكون فيها المتلقي المستهلك المحتمل ذاتا فاعلة، تعاني اختلال التوازن. غير أن ظهور المؤسسة البنكية -واستنادا إلى إيمانها بقيمة التضحية بصفتها نموذجا ثقافيا متعاليا- هو الذي يعيد لهذه الذات التوازن الاجتماعي.

6- العامل-الهدف:

رغم أن الخطاب الترسلي الذي تعتمد عليه الصورة لا يحيل، بالنسبة للمرسل- إليه، على سمات تتعلق بالمجال المهني أو الاجتماعي، فإن صيغة الخطاب الذي ترتكز على الأقساط والمبلغ الإجمالي يمكن أن تشير إلى أن الخطاب يضع نصب عينيه هدفا يتمثل في المستخدم الأجير الذي يمكن أن يكون ضحية لاختلال مادي أثناء حلول عيد الضحى، كما أن هذه العينة الاجتماعية تظل وفية لعيد الأضحى في بعده الديني والاجتماعي والثقافي والطقوسي. فهي تتماهى في مظاهر هذه الممارسة السوسيوثقافية ولا يمكن أن تقلع عنها. لذلك فاستهدافها ينبني على تمثل، من لدن الإشهاري، لهذه الفئة الاجتماعية ولرغباتها وتمثلاتها وانتظاراتها السوسيوثقافية. إن الحضور القوي لصورة التضحية في متخيل هذه الفئة هو الذي يمثل الجسر الفعال لنقل الخبر والإرسالية والإقناع بمقاصدها.

7- خلاصة:

يهدف الخطاب الإشهاري عامة إلى استمالة المتلقي من أجل إقناعه بإنجاز فعل الاقتناء لمنتوج معين. ويستثمر الخطاب من أجل بلوغ هذا المقصد استراتيجيات متعددة ومتنوعة. فهو يتجه تارة نحو التأويل المنطقي والعقلاني، وتارة نحو اللاشعور والرغبات والأحلام، وغيرها من آليات الإقناع.

في الصورة الإشهارية التي قمنا بتحليلها، يستثمر المتلفظ النصوص الغائبة في المرجعية الثقافية العربية والإسلامية لصياغة نموذج ثقافي يجد له مصدرا في المرجعية الثقافية المشتركة بين الأفراد. سيمثل هذا النموذج دعامة لبناء الإرسالية التي تقدمها الصورة وآلية لإقناع المتلقي بالقيم التي تدعو لها.

المصادر والمراجع

أ- العربية:

- القرآن الكريم.
- **ابن كثير**. البداية والنهاية. دار الكتب العلمية. بيروت. 1994.
- **بنكراد سعيد**. سيميائيات الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثلات الثقافية. إفريقيا الشرق. 2009

ب- اللغة الأجنبية:

- **Benveniste (Emile).** Problèmes de linguistique générale. Gallimard 1974.
- **Coquet, Michel.** «Le discours plastique d'un objet ethnographique» in Actes sémiotiques. V 44. 1983.
- **Durand Gilbert.** Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Dunod. 1969
- **Floch. Jean Marie.** Petites mythologies de l'œil et de l'esprit. pour une sémiotique plastique. op. cit.
- **Floch Jean Marie.** «Figures, iconicité et plasticité». in La figurativité II Actes sémiotiques VI 26. 1983.
- **Grelmas (A. J).** Courtes (J) Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Hachette. 1979.
- **Haas. C R**. Pratique de la publicité. Dunod. 1988.
- **Sylvaln. Duthois** «les règles de la séduction publicitaire». in Communication et langages. N° 109. 1996.

ذاكرة حاحا الجريحة

محمد الداهي[1]

تقديم:

منذ أن احتككت برواية لبؤة حاحا[2]، لما قدمتها بالمعرض الدولي التاسع عشر للنشر والكتاب[3]، عاينت المجهود المبذول فيها لاستيفاء الشروط الفنية المطلوبة، والاستجابة للتوقعات المنتظرة. ومما أسعف مليكة رتنان على التحكم في زمام الحكي، وتطويع المادة الحكائية خلفياتُها الثقافية (إلمامها بثقافة منطقة حاحا وتاريخها وجغرافيتها)، وكفاياتها السردية (قدرتها على إضفاء التخييل على المعطيات الواقعية والتاريخية)، وطموحها لإثبات ذاتها، وسعيها إلى تضميد الذاكرة الجريحة لأهل حاحا.

أستحضر، في تدوين هذا التقديم، ملاحظة دقيقة أوردها جون ريكاردو لتحديد هوية الكاتب (من يكتب بصفة عامة). ليس كل من نشر عملا أحق بصفة كاتب. ولا يمكن أن نجرد من لا يكتب من هذه الصفة[4]. وفي السياق نفسه، قد لا تثير أعمال انتباه النقاد ولا تحظى بالرواج والتداول المنشودين. في حين يمكن لرواية يتيمة أو مسودة في طي النسيان أن تسرق الأنظار إليها بحكم جودتها وقيمتها الفنيتين. ترددت مليكة في نشر عملها لمدة سنوات ساعية إلى بذل مزيد من الجهود حتى يستوفي ما تكتبه الشروط الفنية المتوخاة، ومتهيبة من ردود فعل القراء التي قد تكون مخيبة للآمال. وبما أنها أول تجربة، بعد مخاض عسير، فقد اعترى صاحبتها طموح جامح لإثبات قدراتها الإبداعية، والتعبير عن إحساسها الأنثوي في مقاومة صنوف الاستبداد والقوالب الذكورية.

بالتوغل تدريجيا في ربوع النص يتضح أنه كتب بحب عارم.. ومن الحب ما قتل.. قد تكون مليكة قد استفرغت فيه جهودها ومدخرها من الحكي، وهو ما ينذر - لا قدر الله - بنضوب مخيلتها وعقمها. وقد تصاب بصدمة عابرة لكون عملها لم يتلق الحب عينه الذي كتبت به. وكثير من الأسماء

(1) أستاذ باحث في السيميائيات والسرديات. كلية الآداب - الرباط/ المغرب

(2) **مليكة رتنان**. لبؤة حاحا. شركة المدارس النشر والتوزيع. الدارالبيضاء 2013

(3) يوم السبت 6 أبريل 2013 برواق مجموعة مكتبة المدارس.

(4) **Jean Ricardou** «Ecrire en classe». Pratiques n° 20. juin 1978. pp. 23-70.

خفت نورها بسبب صدمة البداية أو فتحت لها أبواب بعد أن حالفها الحظ في نيل الإعجاب والتقدير المتوخيين.. آمل أن تكون هذه الرواية فاتحة خير تحفز صاحبتها على إنتاج روايات أخرى، وتثبت، من خلالها، أنها أحق بصفة الكاتبة الروائية وأجدر بها.

شيدت مليكة رتنان عالمها الروائي على خلفية تاريخية ممتدة على وجه التقريب من عام 1504 إلى عام1519م[1].لكنها استطاعت، بمؤهلاتها السردية، أن تضفي الطابع التخييلي على المعطيات التاريخية، وتمنح للشخصيات المرجعية[2] أدوارا جديدة لا تمت بصلة لما هو متداول ومبرمج بشكل مسبق[3]. وهي من بين الميزات التي استثمرتها الروائية حتى لا يكون عملها رديفا للواقع أو نسخة طبق الأصل من تاريخ منطقة حاحا.

1- العنوان:

أ- وظائفه ودلالاته:

يسعى العنوان إلى وسم الكتاب لتفادي أي لبس[4]. وهو يؤدي وظائف متعددة يمكن أن تُختزل عموما في ثلاث وإن كانت تتفاوت في تجليها وترتيبها وفق طبيعة المقصدية المتوخاة منها : تسمية الكتاب، وإبراز محتواه، وإغواء الجمهور[5]. وفي هذا السياق عنونت مليكة رتنان باكورتها الروائية ب» لبؤة حاحا« سعيا إلى مخاطبة أفق انتظار القارئ، وإثارة فضوله، وحفزه على اقتناء عملها وقراءته والاستمتاع بعوالمه.

ينتمي عنوان الرواية إلى العناوين المُذوتة subjectivés التي تسمى باسم الشخصية الرئيسة أو لقبها أو سمة من سماتها (على نحو مدام بوفاري لفلوبير، وبول وفرجيني، والأب غور لبلزاك، واليتيم لعبد الله العروي..). اضطرت الروائية، بإيعاز وتواطؤ مع الناشر، إلى إثبات كلمة على ظهر الغلاف سعيا إلى تبديد اللبس عن العنوان حتى يؤدي وظيفته التقريرية، ويصبح ميسرا لدى شريحة عريضة من القراء. وهكذا تجردت » لبؤة حاحا« من الطابع البهيمي وأضحت موسومة بطابع

(1) هذا ما يمكن أن نستنتجه من التواريخ المثبتة في الرواية. وهي تحيل إلى فترة انهيار الدولة الوطاسية وتفككها، وظهور الدولة السعدية بعد اشتداد وطأة البرتغاليين الذين ألحقوا أضرارا بالمصالح الاقتصادية والاجتماعية لأهل الجنوب. واستطاع السعديون أن يحرروا كثيرا من المناطق الجنوبية بما فيها مدينة أسفي بعد قتل القائد يحيى أوتاعفوفت عميل البرتغاليين عام 1519م.

(2) فهي وإن كانت تؤدي أدوار ثابتة بصفتها إرساء مرجعيا يحيل إلى التاريخ فقد أسندت إليها أدوار تخييلية غير قابلة للتحقق والتثبت منها.

(3) انظر في هذا الصدد: فليب هامون. سيميلوجية الشخصيات الروائية. ترجمة سعيد بنكراد. ص. 40.

4 - **Gérard Genette.** p. 76.

(5) نفسه. ص. 74.

بشري. هو لقب أطلق على زاينة الحاحية المنحدرة من أسرة آل محاند المعروفة بشهامتها وتقواها وعزتها وأنفتها. لم تتحمل أن يتعرض عزيب والدها الأمغار حيان بن محاند لغارة يقودها موسى الحران معززا بفيلق من جنوده وفرسانه. لبست ملابس زوجها يحيى العسكرية، وحضت رجال حاحا على الذود عن أرضهم وعزتهم، ومحاربة الأعداء الذين عاثوا في منطقتهم فسادا وجورا. لكنها سقطت في فخ عدوها الذي كان يبحث عنها لإخضاعها وإذلالها، وإضعاف شوكة أهل حاحا بعدما أنهكهم الجفاف والسيبة واستباحة الدماء. بعد سقوط الخوذة عن رأسها وانسدال شعرها الكستنائي انكشفت هويتها. وفي غمرة هذا الحدث المفاجئ تولد عنوان الرواية.

«تقدم موسى بفرسه قائلا:

لبؤة آل حاحا! لقد وفرت علي مشقة البحث عنك.

هرولت الدادة إلى زاينة لمساعدتها والذود عنها، وما أن حطت عينا الحران عليها حتى انفجر ضاحكا وهو يصيح:

أفعى آل حاحا!.. مرحى .. يا لهذه الصدف السعيدة حققتما مرادي وقلصتما مسار البحث عنكما» ص. 30.

تلفظ موسى بعبارة « لبوءة حاحا» بطريقة ساخرة لاستفزاز مشاعر زاينة، والتقليل من سطوة شجاعتها وبسالتها، ثم نعت مرافقتها الدادة بأفعى حاحا للتعبير عن الحقد الذي يكنه لها، و التنقيص من قيمتها لحقارتها ومكرها وغدرها.

ردد موسى عبارة العنوان بصيغة معدلة «أهلا لبؤة آل حاحا، تفضلي، اقتربي» ص36. للاستهزاء من زاينة وإذلالها في عز الليل. لكنها أحبطت كل محاولاته الطائشة والنزقة للنيل من عرضها والاستخفاف بكرامتها والانتقام من أهلها.

وفي حديث يحيى بن تاعفوفت مع الحاكم البرتغالي تطرق إلى جرأة اللبؤة (وهو يقصد زاينة) في إحداث أذى بالجنود رغم أنهم مدججون بالسلاح « الأذى الذي سببته اللبؤة إلى حد الهجوم على جنود وفرسان مدججين بالأسلحة أيها الكونت» ص. 71.

ولما أوهمت زاينة موسى الحران بقبول العيش معه في القصر، بدأ يستعمل لفظ «اللبؤة» في سياقات توحي برقة شعوره ورهافة حسه. وهو ما جعل زاينة تتأكد من كون قناع القسوة والطغيان الذي يظهر به موسى للعيان يخفي وراءه قلبا نابضا بالمشاعر الجياشة. تحول، في نظرها، من وحش خطير إلى قط أليف يداعبها بأعذب الألفاظ وألطفها. «أتتوقين يا لبؤتي إلى معرفة من سبقنك إلى

شغل فكري» ص185. «ألم أقل لك يا لبؤتي أنك فاتنة بحسنك وبتفكيرك» ص197. «أنتم هنا؟ لبؤتي، لقد بحثت عنك في كل أرجاء القلعة إلى درجة القلق عليك، أأنت بخير؟» ص211.

وإن كانت زاينة هي لبوءة حاحا فمن هو أسد حاحا؟

وردت عبارة «أسد حاحا» على لسان الكونتيسا لإطراء شجاعة حيان وتقدير دوره البطولي. «أهلا بأسد حاحا وبطلها المغوار» ص271. وآثرت العيش معه لأنها لمست فيه الرجل الذي يمكن أن يحميها ويرعاها ، ويشعرها بإنسانيتها وأنوثتها، ويحبها ويوقرها عوض أن يتعامل معها كدمية يتباهى بها أمام الأغراب والمتملقين. وقد ورثت « لبوءة حاحا» عن أبيها ثروة نفسية متوقدة للدفاع عن عرينها، وصد الغزاة عنه حتى النفس الأخير.

ويقترن لفظ الأسد أيضا بالشريف محمد بن عبد الرحمن . «رفع الأسد العجوز يده بغية الهدوء والصمت» ص172. «إجماع قبائل المصامدة على مبايعة الشريف العجوز، التحاق عمه حيان بصفوف المجاهدين المآزرين للأسد الكهل» ص177. وإن أصبح كهلا منهكا، فهو محاط بهالة من التقدير من لدن قبائل جنوب المغرب لورعه واستقامته ووطنيته وشجاعته. ولما حج إلى الحرمين الشريفين التقى وليا صالحا فأسعفه على فك شفرة رؤيا كثيرا ما راودته في منامه.كان يتراءى له أسدان يخرجان من إحليله، ويتبعهما الناس إلى أن يدخلا صومعة. بين له الولي الصالح أن ولديه (مولاي أحمد ومحمد الشريف) سيكون لهما شأن كبير. وتأكدت النبوءة باقتفاء الابنين أثر والدهما في الدفاع عن حوزة الوطن. ولما توفي واصلا الجهاد إلى أن ألحقا هزائم نكراء بالعدو البرتغالي وعملائه، وحررا المناطق المحتلة.

بالجملة، ورد لفظ «اللبؤة» في سياقات مختلفة. وهو يحتمل أحيانا معاني سلبية للحط من قيمة زاينة ومعاملتها كما لو كانت حيوانا متوحشا وماكرا. وبالمقابل، يتضمن إيحاءات إيجابية بالنظر إلى دورها البطولي دفاعا عن كرامة أهل حاحا وشرفهم، واعتزازا بتاريخهم الحافل بالأمجاد والبطولات. وهي، في كل الوضعيات التي واجهتها، تعتمد على شجاعتها وبسالتها، وتستعين بمؤهلاتها الذهنية حرصا على صون عرضها، و الرفع من معنوياتها، والتشبث بتلابيب الأمل.

ب- شفرات العنوان:

يستوعب العنوان شفرات متعددة[1] تحيل إلى ما احتفظت به الذاكرة مما سبق فعله وقراءته. ونركز على ثلاث منها:

(1) وهي خمس شفرات (الشفرة التأويلية، والشفرة الرمزية، والشفرة الثقافية، والشفرة الحكمية Code gnomique (تشمل العلم والمعرفة والحكم والأمثال)، وشفرة الأفعال والسلوكات code proaïrétique (ما يتعلق بالأعمال والأحداث والوقائع والأنشطة والحركات). اقتصرنا على الوظائف الثلاث الأولى . انظر:

1- الشفرة التأويلية: يعنى بها التمييز بين الحدود(الشكلية) التي يتكثف، بفضلها، اللغز وينطرح ويتشكل، ثم يتعطل، وأخيرا ينكشف (أحيانا تنعدم هذه الحدود، وغالبا ما تتكرر، ولا تظهر في ترتيب قار)[1]. يحتاج العنوان الملغز إلى إعمال التأويل قصد الكشف عنه والإتيان بحل مناسب له. إن اكتفى القارئ به كما هو ظل اللغز قائما وملتبسا. في حين لما يستعين بالقرائن المثبتة في النص أو الموازية له يتضح له أن العنوان مركب تركيبا استعاريا يقوم على علاقة المشابهة (الشجاعة والبسالة) بين المستعارمنه (اللبؤة) والمستعار له (زاينة). ونستنتج ،علاوة على مقوم المشابهة، مقومات أخرى تبين هوية اللبؤة (حاحية/ مغربية) وجنسها (الأنوثة) ووضعها العائلي(متزوجة) وطبعها (الصمود والصب والعفة والدهاء).

2- الشفرة الرمزية: يتضح من تركيب العنوان والسياقات التي ورد فيها أنه يحتمل معاني ودلالات متعددة بالنظر إلى هوية المتلفظ ومقاصده. يتضمن تارة معاني إيجابية بالنظر إلى الدور البطولي لزاينة في الذود عن قبيلتها من جبروت الطغاة وأعوانهم الخونة. في حين يستعمل تارة أخرى للحط من قيمتها، والسعي إلى تمريغ أنفها في التراب.

3- الشفرة الثقافية: تنتمي اللبؤة إلى منطقة حاحا المعروفة بمعالمها الجغرافية (تقع منطقة حاحا في الجزء الغربي من إقليم الصويرة، تقدر مساحتها ب 4500 كلم مربع، يحدها من الشمال الغربي مدينة الصويرة، و من الشمال قبائل الشياظمة، و من الشرق قبائل ايمنتانوت، و من الغرب المحيط الأطلسي، ومن الجنوب ايت تامر التابعة لإقليم أكادير،) وبمنجزاتها التاريخية (يرجع أصل حاحا إلى قبيلة مصمودة الأمازيغية التي تنتشر بالأطلسين الكبير و الصغير و سفوحهما، و يتوزع سكانها الذين يتكلمون الامازيغية على اثنتي عشرة قبيلة. وقد عرف سكان حاحا بدفاعهم عن حوزة الوطن من الاحتلال الأجنبي، وحرصهم على الجهاد ضد العدو وتحرير الشواطئ والثغور)[2]. وقد حرص السارد على الإثبات المرجعي حتى تؤدي الحقيقة التقريرية دورها على أحسن ما يرام. وعزز مبتغاه بالاعتماد على الخلفية التاريخية لبيان ما عانته منطقة حاحا من كوارث ومصائب بسبب الجفاف والسيبة والضغط الضريبي و الغارات الاستعمارية. و«لم يكن هدفه أن يؤدي خدعة حقيقية

Roland Barahes. S/Z. édition du Seuil.1970. p. 25-27.

(1) Ibid. p 26.

(2) أخذنا هذه المعلومات من محمد طيفور، «منطقة حاحا بإقليم الصويرة: تاريخ عريق ومؤهلات طبيعية واعدة»، موقع مغرس الالكتروني. ونشر المقال أصلا في: الصويرة نيوز يوم 06/ 06/ 2010. لمزيد من الاطلاع ينظر إلى الموقع الآتي:
http://www.maghress.com/essaouiranews/308

وإنما سعى فقط إلى دفع المكون المحاكاتي للسرد إلى أقصاه حتى ييسر الانغماس التخييلي للقارئ في العالم الخيالي»[1].

2- بنية السرد:

أ- الإرصاد المرآتي:

استثمرت الرواية تقنية الإرصاد المرآتي[2] الذي يقوم على دعامتين أساسيتين، وهما: تضمين قصة في قصة، واضطلاع القصة المضمَّنة بعكس محتويات القصة المضمِّنة على نحو مصغر ومقتضب.

ترصد الحكاية تتبع الحاكم البرتغالي وزبانيته لمشهد صراع الإنسان مع الحيوان. كان الأسد واقفا على صخرة من الكرانيت، وبأسفلها لبوءة تداعب شبليها من خطر محتمل. تقدمت ، بإيعاز من أوتاعفوفت، مجموعة من العبيد والمساجين المغاربة من عرين الأسد وهي تقرع الطبول. وهو ما جعل الأسد يزأر، وحفز اللبؤة على إخفاء شبليها. في حين تكفلت فرقة ثانية بحفر حفرتين عميقتين في مقدمة الصخور ومؤخرتها، وفرقة ثالثة بحمل الشباك الغليظة والأسلحة. قتل الأسد بعد جهد بليغ. وتمكنت اللبؤة من قتل بضعة فرسان وإصابة آخرين بجروح متفاوتة. لكنها أسرت في آخر المطاف واقتيدت إلى الحفرة الخلفية وألقي الشباك عليها. ولما حاول الحاكم البرتغالي غرز سنان الرمح في قلبها استعطفه موسى للإبقاء على حياتها وتسليمها إليه.

تعكس هذه القصة ما يجري في القصة/ الإطار. نجد كثيرا من أوجه التشابه بين مساري اللبؤة الحقيقية واللبؤة المجازية. فكلاهما رزقا بشبلين. وعانيا من غارة غادرة على عرينيهما. اضطرتا إلى المقاومة إلى آخر رمق من حياتيهما، وكان مصيرهما المحتوم هو أن يوضعا تحت قبضة موسى ورقابته ليفعلا بهما ما يشاء. لم يرغب موسى في إعدام اللبؤة أو بيعها في سوق النخاسة وإنما سعى

---

(1) **Jean-Marie Schaeffer.** Pourquoi la fiction?. pp. 136-137.

(2) يعد أندريه جيد هو أول من صاغ مفهوم الإرصاد المرآتي في يومياته سنة 1893 : «أحب كثيرا أن نعثر في العمل على موضوع هذا العمل نفسه منقولا على مستوى الشخصيات. لاشيء ينير الموضوع ويوطد نسب المجموع أثبت من ذلك. وهكذا توجد في لوحات مملنغ (Memling) أو كنتن متزيس (Quentin Metzys) مرآة صغيرة محدبة داكنة تعكس بدورها داخل الغرفة الذي يجري فيها المشهد المرسوم. وهو ما نعاينه أيضا في لوحة الوصيفات لفلاسكيز (Velasquez) (ولكن في شيء من الاختلاف). وأخيرا في الأدب. مشهد من إحدى مسرحيات هاملت (Hamlet)، وفي مسرحياته الأخرى. وكذلك مشاهد العرائس وحفلات القصر في ولیام مستر...».

ويحيل تعريف جيد إلى تلميحات فيكتور هيجو: «كل أعمال شكسبير باستثناء عملين (ماكبيث، وروميو وجولييت، أربع عشرة مسرحية على ست عشرة) تكشف خصيصة يبدو أن المعلقين والنقاد المرموقين لم يعيروها أهمية لحد الآن. وهي فعل مضعف يخترق المسرحية ويعكسها صغيرة. فإلى جانب العاصفة في المحيط الأطلسي توجد عاصفة في كوب الماء...».

أنظر في هذا الصدد إلى: **Lucien Dllenbach.** Le récit spéculaire Essai sur la mise en abîme. p. 15/16

إلى الاحتفاظ بها لعلها تلين وتطيع إرضاء لنزواته الطائشة، وبالتالي الانتقام من أهلها وذويها، ورد الاعتبار لذاته. ويمكن أن نجمل ما يجمع القصتين في الجدول الآتي:

المحتوى	العامل المعيق	الصفات المشتركة	المآل
تقاوم اللبؤتان أعداءهما للدفاع عن عرينيهما وحماية شبليهما.	سعى المعمر البرتغالي وزبانيته تعكير صفو حياة اللبؤتين وتنغيص العيش عليهما.	- تشترك اللبؤتان في جملة من المقومات، نذكر من ضمنها: الشجاعة والمقاومة والأسر. - اضطرت اللبؤة الحقيقية بعد قتل الأسد إلى مقاومة المعتدين. واضطرت زاينة بعد غياب أبيها وزوجها إلى ردع المعتدين ومقاومتهم بما أوتيت من صبر وبسالة. - لكل لبؤة شبلان.	- لما أسرت اللبؤتان بادر موسى بعدم الاعتداء عليهما سعيا إلى تطويعهما وترويضهما تحت كنفه ورعايته إرضاء لنزواته الشخصية.

ترد حكاية أخرى في نهاية الرواية على شكل كابوس أرق يحيى وهز كيانه. رأى وحشا يتجه نحو الدادة التي كانت تداعب الطفلين. سحبتهما خلف ظهرها للحيلولة دون تعرضهما لأي أذى أو مكروه محتمل. اتضحت معالمه أكثر لما اقترب منها. إنه ثعبان أسود وضخم، عيناه جمروان كجمرتين متوقدتين. وبينما هو يهم بالانقضاض عليها وافتراس الطفلين ارتمت عليه اللبؤة والأسد لغرس أنيابهما ومخالبهما في جسده الضخم سعيا إلى إرغامه على التراجع عن مراده. وعند اقتراب الدادة من الباب لطمها الثعبان بذيله فطرحها أرضا مغشيا عليها، في حين أفلت الطفلان بجلدهما وهما يطلبان النجدة.

استطاعت اللبؤة أن تحكم قبضتها عليه وتتركه ينزف في دمه. في هذه الأثناء تقدم نحوه ميمون حاملا بندقية وبجانبه زاينة مدججة بسيف» بدد السيف الصمت، وصمت الطلقة من البندقية الآذان. فهل كان الموت بالحديد والنار مصير الوحش الكاسر» ص279 . لكنه سرعان ما انبعث من جديد في هيئة جديدة..نصفه العلوي آدمي والجزء السفلي أرجل عقرب حمراء.

لا يتماثل هذا المحكي الفنطازي مع المحكي الإطار فحسب وإنما يرهص بما سيقع فيه، ويوجهه لملء فجواته، واستخلاص العبر المناسبة، واتخاذ ما يلزم من التدابير. ويمكن أن نختزل العلاقة المرآتية بين المحكيين في الجدول الآتي:

المحتوى	الإعاقة	البطولة	المساعدة	العبرة
تجسد الحران في شكل وحش كاسر للانتقام من خصومه ورد الاعتبار لذاته بعد أن أهين في عقر داره. وإن قضي عليه مازال شره مستشريا يحتم قطع دابره واستئصاله من جذوره.	يمثل زوج الثعبان/ الحران كابوسا يقض مضجع الأبرياء، وينغص العيش عليهم، ويعكر صفو حياتهم. سيظل هذا الكابوس ماثلا إلى أن تسترجع الذات «الكلية الخفية» التي تجسد «التناسب الكامل بين أفعال الروح ومطالبها، مطلب العظمة ومطلب الاكتمال ومطلب الامتلاء».	- استطاعت اللبؤة أن تبادر بإنقاذ الدادة من قبضة الثعبان، والحيلولة دون تعرض الطفلين لمكروه. - استجمعت زاينة كل قوتها وشجاعتها لتسديد ضربة قاتلة لعدوها اللدود. ولم يرتح لها بال إلا بعد أن رأته صريعا على الأرض ومسجى في الكفن.	- حاولت الدادة في كلا المحكيين أن تنقذ الطفلين من أذى الثعبان من جهة ومن غدر الحران من جهة ثانية. تعرضت في الحالة الأولى للطمة قوية من ذيل الثعبان إلى أن أغمي عليها. وفي المرة الثانية ضحت بحياتها من أجل إنقاذ حياة الطفلين من جبروت الحران وطلقاته النارية.	يكرس المحكيان ثنائية الخير والشر. يجسد الثعبان والحران أمارات الشر وهما يسعيان إلى فرض قانون الغاب (الغلبة للأقوى). في حين يتوخى آل حيان إلى استرجاع القيم النبيلة حتى يعيش الناس في وئام وانسجام ومحبة. وهو ما أرهصت به الرواية في نهايتها. اضحى الجميع يتطلع إلى غد أفضل بعد القضاء على الأعداء الذين عاثوا في الأرض فسادا، ونشروا الرذيلة في أبشع مظاهرها.

ب- التناوب:

تحكي الروائية محكيات متعددة في الآن نفسه بالتناوب. توقف أحدهما طورا ثم تستأنف القصة الموالية عند إيقاف ما قبلها[1]. وإن اقتدت بالنهج الكلاسيكي في سرد الأحداث على نحو كرنولوجي، فلقد استعانت بتقنيات سردية من قبيل والتناوب حتى تحكي الحدث نفسه من منظورات متعددة، وتعيد توزيعه في سياقات مختلفة سعيا إلى توضيح ملابساته أكثر وملء بياضاته وفرجاته. ومن ضمن المحكيات المتوازية والمتناوبة نذكر ما يلي:

● محكي عن حياة حيان بن محاند الحاحي زعيم قبيلة حاحا: اصطحب يحيى ابن أخيه جعفر وزوج ابنته زاينة إلى فاس لاستكمال تحصيله العلمي والديني حتى يكون يوما ما أهلا لاستخلافه في تدبير شؤون قبيلة حاحا. ولما عاد إلى عزيب حاحا أصيب بصدمة قوية من جراء ما سمعه من أخبار مؤلمة وممضة عن اختطاف زاينة وقتلها . كان هذا الحدث الجلل بمثابة النقطة التي أفاضت الكأس. في طريقه إلى حاحا عاين مناطق مفككة يسيرها الصعاليك والخونة وقطاع الطرق، وشاهد الأهالي منهكين من ثقل الضرائب وهول غارات البرتغاليين وأعوانهم الوحشية. ولما تناهى إلى سمعه قتل زاينة أحس أن تاريخ آل محاند ومستقبلهم أصبحا في مهب الرياح. «لأول مرة يحس حيان بجبروت

(1) **Tzvetan Todorov.** «Les catégories du récit littéraire»in L'analyse structurale du récit. p. 144.

القدر وسطوته. لا. ليس الزمن هو سبب تعاسة الإنسان ويأسه، بل بني آدم وجهله وعجرفته وحبه للمال والسلطة خاصة في زمن التمزق والسطو وعدم الاستقرار» ص 52.

ولما اجتمع أهل حاحا لمواساته ومؤازرته في المصاب الذي ألم به خطب فيهم معلنا عن رغبته في الالتحاق بمجاهدي سوس بقيادة الشريف محمد بن عبد الرحمن للإسهام في تغيير المنكر واستعادة أمجاد حاحا.

ولما حل الركب الحاحي بتدسي اطلع حيان على الخطة الواجب اتخاذها لمقاومة الاحتلال البرتغالي بحصن فونتي. واستطاع أن يحقق نصرا باهرا ويأسر برتغاليين ومرتزقة ويحصل على غنائم هامة. وأقدم على تقديم مبايعته ومبايعة أهل حاحا للمولى الشريف عربونا على الاقتداء والامتثال لأوامره ورص الصفوف وتوحيد خطط الجهاد. وواصل جهاده، وفق الخطط المدروسة، في تيط وأسفي لقطع دابر البرتغاليين وأعوانهم.

لما اعتقل موسى ووضع في قفص وهو على وشك الموت بسبب مفعول المخدر، خاطب حيان الحضور مطالبا إياهم بمضاعفة الصبر والمثابرة والتعبئة لمواصلة الجهاد ضد البرتغاليين وعملائهم، وتوحيد البلاد بعد سنوات من التسيب والتفكك والضعف. ولم يغفل حيان أن ينوه بخصال الكونتيسا الدونا إيزابيلا التي تعاملت بشكل إنساني مع ابنته وساعدتها في محنتها. ولهذا صارحها بأنها ليست أسيرة وإنما ضيفا استثنائيا في حضن أهله وذويه. وخصص لها جناحا قرب جناحه. وانخرطا معا في تبادل سهام الحب والإعجاب وأمارات التقدير والتوقير إلى أن أفضى بهما القدر المحتوم إلى الزواج.

• محكي عن يحيي: توطدت علاقته بالشريفين أحمد ومحمد وهما يسعيان مثله إلى مزيد من العلم وإلى إشباع النهم الفقهي والديني. عاينت صفوة من الطلبة الوضع المأساوي الذي أصبحت عليه البلاد بسبب إثقال السلطان الوطاسي المناطق التابعة له بالضرائب والجبايات وتقاعسه في إيقاف التفكك الداخلي ومقاومة الأخطار الخارجية. وهو ما حفز الطلبة (ومن ضمنهم الأصدقاء الثلاثة) على الانضمام إلى قافلة توصلهم إلى تدسي قصد مناصرة المجاهدين ومؤازرتهم. وفي طريقهم أدركهم ميمون الحارثي الذي غامر بحياته من أجل أن يسلم كتاب زاينة إلى زوجها يحيى. وهو ما جعله ينغمر في دوامة من الحزن باحثا عن حل مناسب لإنقاذ زوجته من براثين الشر والرذيلة. وقد استقر رأيه -بتشاور مع رفقائه- على إرسال ميمون إلى قصر موسى متنكرا في هيئة مجذوب حتى تحقق الحيلة مرادها على أحسن وجه. تحقق ذلك بفضل إتقانه الدور المنوط به فكشف لزاينة عن هويته وأطلعها على أخبار زوجها، وسلم إليها رسالة ممهورة بتوقيع يده.

لما وصل يحيى إلى تدسي التقى بوالده حيان، فأخبره أن زاينة مازالت على قيد الحياة. ولما توفقا في الخطة العسكرية المسندة لهما قررا شد الرحال إلى نواحي تيط بهدف إنقاذ زاينة وتوأمها من براثين الاستعباد والاسترقاق، واستكمال الجهاد في ما تبقى من المناطق المحتلة. وقد استطاع يحيى أن يحبك حيلة محكمة أسعفته على الدخول إلى القصر إبان الاحتفال بالعيد المولد النبوي، وإنقاذ زاينة وتخليصها من أسر موسى الحران. بعد فراق طويل وظروف قاسية التقى أخيرا الزوجان وهما يعتصران شوقا وعشقا، وينعمان بحلاوة اللقاء.» تلاشت سنوات العذاب والأسر والمذلة، وشهور وأيام المساومة الرخيصة، وأصبحت ذكرى تافهة، وكأنهما لم يفترقا قط، ولم يبصم حبهما جبروت القدر وطغيان النسيان» ص237.

يعد النصر المحقق فاتحة خير لطي صفحات الماضي الأليم الذي تضررت منه حاحا أيما ضرر، ومواصلة الجهاد لإجلاء البرتغاليين عمّا تبقى من الحصون والثغور. وهكذا دخل يحيى، صحبة نفر من أعوانه الخلص، إلى أسفي وهم متنكرون في هيئات مختلفة لاستبعاد أية شبهة عنهم. مرة في هيئة تجار بولعوان لبيع الصوف ومرة في هيئة خدام وطباخين . كانوا يحرصون على إخفاء هوياتهم الحقيقية حتى يتمكنوا من ضبط تحركات أمير أسفي يحيى أوتاعفوفت، والتسلل إلى مطبخ قصره لوضع سائل مخدر في طعامه. وفي هذا الصدد قدم لهم محمد الناصر العبدي مساعدات قيمة للوصول إلى مرادهم. وقبل موت أمير أسفي باح لهم بأسرار هامة تسعفهم على تحقيق أهدافهم العسكرية المنشودة. وبعد أن فتحت أبواب المدينة لطلائع جيش أبي العباس أحمد المشكلة من كتائب حاحا وسوس والشياظمة والحوز اتجه فيلق صغير يتزعمه يحيى وميمون نحو القلعة لتحريرها والقضاء على فلول الجيش البرتغالي. وتعرض يحيى لسهم أخطأ هدفه وهو ما سبب له حمى مقيتة غمرته بهلوسات وكوابيس مزعجة. ومن ضمنها كابوس الثعبان الموحش الذي أنبأه بمكروه خطير يحدق بزوجته وطفليه، وحضه على العودة عاجلا إلى قلعة تيط للاطمئنان على أحوالهم.

● **محكي عن زاينة**: أسرت في خضم الغارة التي شنها موسى على عزيب حاحا. لم يرغب في بيعها لسوق النخاسة. أعتقها من السبي ومهانته حرصا على استدراجها لعقد القران معه. ولما رزقت توأما (ناصر وزينب)، أخذ منها الطفل ناصر لممارسة مزيد من الضغط عليها، ومساومتها على مجاراته في وتيرة نزواته واستيهاماته. وكان نصيب زاينة من إخلاصها وعفتها سجنها مكبلة اليدين في زريبة تنبعث منها روائح كريهة ومنفرة. ولم يقف موسى عند هذا الحد وإنما استقدم قاضي قضاة دكالة رفقة عدلين ليوصي بأن يكون ناصر وريثه الشرعي بعد تبنيه.

وعندما حدست زاينة باقتراب جمع الشمل قررت أن تتحايل على موسى لتيسير نجاح خطتها. أقنعته بتلبية رغباته حالما يتزوجان. وفي انتظار ذلك طلبت منه أن يسكنها في القصر ويوفر لها

الشروط المناسبة لتربية طفليها في كنفها. وكان هدفها من وراء ذلك أن تسترجع هامشا من الحرية يسمح لها بالإفلات بجلدها صحبة شبليها في الوقت المناسب. وهو ما تحقق بتواطؤ مع العتروس وميمون الملمين بمتاهات القصر وخباياه. استطاع يحيى أن ينقذ زاينة وطفليها ومرافقتها الدادة من مستنقع الرذيلة والعبودية. وهو ما بث الروح فيها من جديد، وبعث أنوثتها وآدميتها من مرقدها بعد سنوات عصيبة كانت، من خلالها، مجرد سلعة تخضع لكل أشكال المساومة والمزايدة طمعا في النيل من كرامتها ثم التطويح بها كقطعة غيار تافهة.

لما صحا موسى الحران من سكرة التخدير، قرر الانتقام من طفلي زاينة. سحبتهما الدادة وراء ظهرها لوقايتهما من شره المتطاير فأدت الثمن عوضهما. وكادت الفاجعة أن تتخذ أبعادا أخرى لولا رباطة جاش زاينة التي أردته قتيلا ببندقيتها.

• **محكي عن الكونتيسا الدونا إيزابيلا:** بعد أن استأمنتها زاينة عن سرها، أصرت أن توصل رسالتيها إلى كل من والدها وزوجها. سقطت رسالة من حزامها. عثر عليها خادم فسلمها إلى موسى الحران معتقدا أنها وثيقة هامة. اتخذ الحران هذه الرسالة مطية لمساومة زاينة ومعاقبتها وإذلالها. استدعت الكونتيسا ميمون الحارثي وعرضت عليه مغامرة تسليم الرسالة الثانية إلى يحيى. ولما قبل الفكرة أعتقته من العبودية. اضطلع ميمون بالمهمة على أحسن وجه مما ساعد آل حيان على جمع شملهم واسترجاع شهامتهم وعزتهم.

ولما وقعت الكونتيسا ضمن الأسرى البرتغاليين آثر حيان أن يشعرها بفضلها على أهله، ويعاملها معاملة تليق بإخلاصها وطيبوبتها وتفانيها. خيرها بين الالتحاق بزوجها الدون سباستيان بآسفي قبل أن يقتل أو العودة إلى بلادها عبر مازاغان. لكنها فضلت أن تظل في المغرب الذي أحبته مقدرة استماتة أهله الأوفياء في استرجاع مجدهم وسؤددهم وهيبتهم. استجابت لطلب حيان في اعتناق الإسلام، ومال قلبها إلى الرجل الشهم الذي حدس قلبها بأنه الإنسان الأقدر من غيره على تقدير أنوثتها، والإحساس بنبل عواطفها عوض أن يجعل منها، على غرار رفيق دربها السابق ،» دمية يتباهى بها أمام الأغراب والمتملقين» ص273. لم تتأسف عن موت زوجها دون سباستيان لأنه كان يولي أهمية كبيرة لعمله على حساب زوجته «أنا لست حزينة على موت زوجي، فقد كان بعلا لمهمته أكثر مما كان زوجا لي» ص271-272، كما صدرت عنه سلوكات عشوائية ورعناء تبخس حق الإنسان في العيش الكريم، وتدمر أحلامه ومطامحه.

- محكي عن موسى الحران: ينحدر من حارة السقاية بمراكش. ليس له أب ولهذا يعرف بين الناس بولد دامة الهجالة وولد الحرام. وهو ما زاد في انطوائه وتمرده ونقمته. انتقل إلى ضواحي باب

العرسة، وانخرط في الطريقة العكازية وترقى في درجات السرقة والخلاعة إلى أن أتيحت له فرصة لقاء يحيى أوتاعفوفت وأصبح من أخلص أتباعه وساعده الأيمن.

تعرف في حفلة وشم بمراكش على الباتول المنغمسة في الخلاعة والفسق. عشقها جعفر وأخذها معه إلى عزيب حاحا بعد الزواج. صاحبها موسى بصفته ابن عمها وأخيها من الرضاع. لم يختل بها في هذه الأثناء ولم يضاجعها. هام بزوجة حيان عائشة بنت عبدالله المجوطي البيهي ساعيا إلى الظفر بها لكنها ردته خائبا، وصدمته بكلمات جارحة تليق بنواياه الخبيثة . ولما ضاقت البتول بانتقادات آل محاند لها بسبب تصرفاتها الرعناء، وبانجذاب موسى نحو عائشة للتغرير والتخليق بها قررت، بكبريائها وعجرفتها، أن تغادر عزيب حاجا. استقرت ردحا من الزمن في أسفي. ولما علم يحيى بأنها حامل أرغمها على الاستقرار بقلعة تيط. وبعد أن أنجبت مولودا مشوه الخلقة فارقت الحياة. كان موسى يترقب على أحر من الجمر المولود حتى يكون وريثه في تحمل مسؤولية الزعامة. صدم موسى لدمامته وتشوهه (وهذا ما جعله يسميه العتروس) ، فقرر أن يدفنه حيا لولا استجداء القهرمانة واستعطافه أملا في الإبقاء على حياته. ترعرع العتروس على إطاعة والده والامتثال لأوامره خوفا من غدره وبطشه. ولكنه، في العمق، يناصبه العداء ويكرهه لأعماله الدنيئة واحتقاره الآخرين. وهو ما حفزه، علاوة على طيبوبته ورقة طبعه، على مساعدة زاينة في محنتها إلى أن اجتمع شمل الأسرة من جديد.

يستنتج من سيرة موسى أن غطرسته وجبروته يستمدان نسغهما مما عاناه وقاساه في طفولته من حرمان وحقارة ووضاعة. وهو ما حرضه على الانتقام من أهل حاحا باختلاس أموالهم، والتغرير بعائشة وابنتها زاينة، واغتصاب النساء قهرا وكرها مخلفا أعدادا من اللقطاء.

و- محكي عن الحارج الحارثي: تعود أحداثه إلى عام 1504م. فوجئ الحاج يوما ، بعد مضي شهرين عن تسديد آخر دفعة للضرائب، بقدوم شيخ القبيلة وجابي السلطان الوطاسي وزمرة من الجنود بلباسهم المخزني إلى زريبته لاستخلاص ما على ذمته. وهو ما أرهق مدخره الهزيل بحكم الجفاف والقحط والحرمان.» لم يبق لنا سوى شاة وكبش وحمار وكيسين من القمح خبأتها هناك بالغابة للطوارئ. ما الذي سأقدمه لسبعة أفواه وبطون غدا وأنا المسؤول الوحيد المتكلف بها» ص 10.

لما كان، صحبة ابنه ميمون، في الغابة لاحظ ألسنة الدخان المتصاعد من الزاوية. كبده الحريق خسائر فادحة وخاصة فقدانه لأمه وخادمه حمو إثر إصابتها بحروق خطيرة. ولما استرجع أبوه نفسه وهو يتألم من الحروق التي اجتاحت جسده، سرد حكاية يبين فيها أسباب الحريق. حل بالزريبة جنود النصارى بحثا عن النفائس والأموال. وبعد أن نهبوا ما في المنزل عمدوا إلى إحراقه.

قد يبدو هذا المحكي زائدا بحكم أن الاستغناء عنه لن يؤثر في البناء العام للرواية. لكنه يقدم إطارا للرواية مبرزا الظروف الطبيعية والسياسية والتاريخية التي توجه الأحداث وتتحكم في زمامها. كان المغرب، في هذه المرحلة التاريخية، يعاني من قسوة الطبيعة (الجفاف والقحط والعطش والسيبة)، ويقاسي من تفكك داخلي يقابله توغل البرتغاليين في الداخل بعد إحكام سيطرتهم على الساحل.

ومع توالي الأحداث يتضح أن ميمون الحارثي هو سليل أسرة الحاج بوشعيب، التي كانت معروفة بجاهها وثروتها قبل أن تتعرض للإفلاس بسبب الثقل الضريبي و الحريق المهول.

ز- محكي عن وفد ماسة: جاءت الجماعة إلى تدسي لشرح الوضع الحرج في منطقتهم، والسعي إلى توحيد الخطط لمقاومة الاحتلال البرتغالي. اقترح عليهم الشيخ بركات بن محمد التدسي إرسال أنفار من كل القبائل للذهاب إلى تكمدارت قصد مصارحة الشريف محمد بن عبد الرحمن ، الذي تنبأ له الشيخ الكامل محمد بن سليمان الجزولي بإمامته، بمقاصد الزيارة، ومصاحبته إلى تدسي لمبايعته أميرا للجهاد.

يبين هذا المحكي، على قصره، الغاية من توجه القبائل والقوافل إلى تدسي بعد أن ضاقت ذرعا بمعاملات الوطاسيين والبرتغاليين. سعت الوفود مجتمعة إلى مبايعة قائد همام حتى يكون رمزا للوحدة والتآزر، وبوصلة يستأنس بها للاهتداء إلى الطريق الأصوب، ومرجعا لتوحيد خطط الجهاد واسترجاع التحكم في طريق التجارة المفضي إلى السودان لما يدره من أموال على الدولة.

ج- المفارقات السردية:

ينهض السرد الأصلي أفقيا بتتبع مصير زاينة بعد اختطافها من لدن موسى الحران. لكنه يرصد عموديا مصير المغرب إثر تعرضه لتفكك داخلي واحتلال أجنبي. وفي كلا الحالين تؤدي زاينة دورا بطوليا في الدفاع عن كرامتها وعزتها، وفي مقاومة رموز الاستبداد والقهر والاحتلال.

ويتفرع السرد الأصلي إلى استرجاعات واستباقات لتأثيث الأحداث، وملء فجواتها من جهة واستشراف آفاق المستقبل من جهة ثانية.

1- الاسترجاعات: لا تفهم أحداث بعينها إلا بالرجوع إلى الماضي. فبفضله تفكك ألغاز، ويماط اللثام عن أسرار، ويكشف عن خبايا الأمور ومضمراتها، وتملأ ثقوب وثغرات.

اضطلعت كثير من الشخصيات بالنبش في سيرة موسى والبحث عن أسباب جبروته وغطرسته واستبداده. سعى إلى الانتقام من الآخرين لتمريغ أنوفهم في التراب ورد الاعتبار لذاته. تعتور كل

محكي ثغرات بسبب النسيان الطبيعي والمتعمد. وهو يحتاج إلى محكيات أخرى لملء ثقوبه و فرجاته، وتعليل أحداث معينة من زوايا ورؤى متعددة.

وهكذا يسترسل حيان في ذكرياته لبيان ما سببته البتول وابن عمها المزعوم موسى الحران من قلاقل ومشاكل لآل محاند. كان عزيب حاحا، فيما قبل، قبلة لأصحاب الذكر والفقهاء وأفاضل البشر، وأصبح بسببهما مرتعا للمفسدين والمخمورين وأراذل الناس. كان لهذا الوضع أثر وخيم على صحة آل محاند وحالهم ونفسيتهم. ضاعف من مرض الشيخ محاند الحاحي قاضي قضاة سوس وزعيم قبيلة حاحا، وأربك نفسية جعفر وذهنه إلى حد إصابته بالجنون، وحفز حيان على الدخول في مناوشات ومشاحنات مع البتول إلى أن اضطرت إلى مغادرة عزيب حاحا صحبة موسى بعد أن اختلست أموالا وتخلت عن رضيع عمره ستة عشر شهرا.

حاولت الروائية أن تتفادى الخوض في كون يحيى هو ابن البتول، وهو أخ العتروس من جهتها. هل كان يحيى ثمرة زواج شرعي أم عصارة نزوة تيقظ لهيبها بعد شهور من الخمود؟ لم يصدر عن زاينة أي رد فعل إزاء ما أسره لها موسى، ولم تتخذ أي موقف من أواصر الأخوة التي تجمع بين يحيى والعتروس.

وقد اضطر العتروس إلى استرجاع مراحل من سيرة أبيه لبيان ما تلقاه منه من سوء المعاملة إلى درجة أنه حاول وأده إبان ولادته، وأسقط اسمه من وراثته وخلافته بسبب تشوه خلقته ودمامته.

وتناوبت الشخصيات على تقديم مزيد من المعلومات عن آل محاند سعيا إلى ربط الماضي بالحاضر والتطلع إلى المستقبل، وإطلاع الأجيال الجديدة على سوابق أهل حاحا وماضيهم الحافل بالأمجاد والبطولات. وفي هذا السياق، قدمت الدادة إلى زاينة معلومات عن والدتها عائشة بنت عبد الله المجوطي البيهي مبرزة ما كانت تتسم به من جمال ورشاقة، وما أدته من خدمات جليلة للمرضى والأرامل واليتامى. وبما أن الدادة كانت خير شاهد عيان على ما حدث في عزيب حاحا، فقد شككت في نسب المولود بحكم طبيعة العلاقة الملتبسة التي كانت تجمع بين البتول وأمين سرها موسى. وهو ما حاولت عائشة تحاشي الخوض فيه بالنظر إلى سمتها ورصانتها وحكمتها ومحبتها للجميع.

2- الاستباقات: تحوم الاستباقات، رغم قلتها بالمقارنة مع الاسترجاعات التكميلية[1]، حول سعي أهل الجنوب ، وضمنهم آل محاند، إلى التغلب على المصائب الطارئة بحثا عن الطمأنينة والدعة المفتقدتين. وفي هذا المنحى، حرصت زاينة على الامتثال لكل النصائح والخطط التي عرضت عليها

(1) وتسمى أيضا بالإحالات. وهي متباينة حكائيا لأن محتوايتها تختلف عما ورد في المحكي الأصلي. ومن وظائفها ملء ثغرات السرد، وتصحيح أعطاب سابقة، والتعريف بسوابق شخصية. انظر:

Gérard Genette. «Discours du Récit » in Figure III. p. 92

لتحقيق أمنيتها التي تتمثل في استرجاع ابنها ناصر إلى حضنها رفقة زينب، والتخلص من قبضة المستبد موسى، والتمكن من الهروب للقاء زوجها واسترجاع كرامتها وأنفتها، وشن حرب ضروس على موسى للقضاء عليه وقطع دابر استبداده.» سأتبع كل الخطط والنصائح التي أسديتموها لي، سأبذل قصارى جهدي لتحقيق ما اتفقنا عليه، وإنجاح المقصود، وسيرى مني الحران كيدا وخبثا» ص169.

يتوقع الشيخ بركات من مبايعة أهل الجنوب للشريف واتحادهم تحت إمرته تحقيق الهدف الأسمى الذي يتجسد في إجلاء المعمر من المناطق المغتصبة، وإعادة الأمن والطمأنينة إليها. وبفضل نهج خطط محكمة وتوزيع المهام بين المجاهدين تحقق المراد الأسمى. ومن تجلياته استئصال شوكة الاحتلال والاستبداد، والقضاء على الخونة والمرتزقة، والترقب إلى غد أفضل يسوده الوئام والإخلاص والتفاني. «يا أهل الجنوب.. سنحقق هدفنا الأسمى وهو تحرير أرض أجدادنا، وإعادة الأمن والطمأنينة إلى ربوعها» ص172.

د- أصناف خطابية

تبدو البنية السردية من حيث تشكلها الخطابي وهيكلتها منشطرة إلى خطاب الأحداث (السرد الخالص) وخطاب الأقوال(العرض). نستأنس بتصنيف جيرار جنيت للخطاب حرصا على استيعاب التنويعات الصيغية، وتبيان وظائفها داخل الرواية[1].

1- الخطاب المسرود: هو محكي الأفكار أو خطاب داخلي مسرود. يقوم هذا النوع من الخطاب بنقل أفكار الشخصيات وأهوائها وعواطفها. وهو بمثابة الخيط الذي يربط بين مختلف الخطابات معززا تماسكها وانسجامها. ومن خلاله نستشف المصالح والأهواء والأفكار المتضاربة، التي تتشخص عمليا في الصراع المحتدم بين قوتين غير متكافئتين: قوة أهل الجنوب الساعين إلى وحدة المغرب واسترجاع هيبته وقوته ومجده وقوة البرتغاليين وأعوانهم الطامعين في السيطرة على البلاد والاستحواذ على ثرواته وخيراته.

2- الخطاب المنقول: وهو النص الأكثر محاكاة. يعطى هامشا من الحرية للشخصيات للتعبير عن أفكارهم ومشاعرهم دون أن يخضع كلامهم لأي تصرف أو تزييف. ولما ينقله السارد يحرص أن يورده بأمانة و يتفادى التصرف فيه بالزيادة أو النقصان. ويمكن أن نقسمه قسمين:

- **الحوار الخالص**: حرص السارد، في تنازله عن سلطته، على ترك هامش من الحرية للشخصيات بهدف التعبير عن أفكارها ومشاعرها باللغة التي تناسب مستواهم الثقافي والمعرفي وتلائم انتماءهم

(1) نفسه. ص. 191-192.

الاجتماعي والقبلي. وهذا ما حفز الروائية على تهجين اللغات المتداولة (اللغة الفصيحة، والأمازيغية، والعامية) وأسلبتها حتى تعبر عن موقفهم من الوجود وتجسد هويتهم الثقافي من جهة، وتراعي طبيعة المرحلة التاريخية التي عاشوا فيها من جهة ثانية.

أدرجت الروائية بعناية فائقة أجناسا متخللة (الرسالة، الخطبة، التقرير) محتفظة بأصالتها الأسلوبية وشحنتها الدلالية، وحريصة على تمييزها عن السياقات التي وردت فيها.

- **الرسالة:** تعاطفت الكونتيسا زوجة الحاكم البرتغالي مع حال زاينة، وتسلمت منها رسالتين لإيصالها، على التوالي، إلى زوجها ووالدها. سقطت الرسالة الموجهة إلى والدها من حزامها. سلمها خادم غبي إلى موسى معتقدا أنها وثيقة ذات أهمية بالغة. وتخبر زاينة في هذه الرسالة والدها بأنها على قيد الحياة، وأسيرة في قلعة بتيط نواحي دكالة، وملحة على الدفاع عن أنفتها وكرامتها وثني موسى عن التخليق بها النيل من عرضها.

توصل حيان ويحيى برسالة من أمير الجهاد والمجاهدين الشريف مولاي أحمد الأعرج. وهي تدور حول إجلاء المجاهدين للعدو عن ثغر ماسة وحصن فونتي، وتوغلهم في كثير من المناطق والمدن وضمنها افوغال - التي توفي فيها أمير المؤمنين الشريف عبد الرحمن القائم بالله - إلى أن وصلوا إلى مراكش. وقاموا بمحاولات كثيرة للدخول إلى اسفي لكنها باءت إلى الفشل بسبب مناورات موسى أوتاعفوفت التي أدت إلى انشقاق العديد من القبائل وصدها عن مساندة المجاهدين. ويدعو الشريف حيان ويحيى إلى مواصلة الجهاد إلى حين القضاء على موسى أوتاعفوفت وأتباعه، وتحرير المناطق المحتلة.

- **الخطبة:** ألقى حيان خطبة أمام مناصريه وأتباعه لإخبارهم برغبته في الالتحاق بمجاهدي سوس لمؤازرتهم على محاربة البرتغاليين وعملائهم سعيا إلى استرجاع الحرية المفتقدة. وما حفزه على اتخاذ هذا القرار تقاعس سلطان فاس عن إصلاح الوضع الداخلي والتصدي للعدوان الخارجي.

ولما اعتقل موسى الحران في قفص ألقى حيان خطبة باسم الشريفين أبو العباس أحمد الأعرج ومحمد الشيخ ونيابة عنهما للتنويه بتحقيق مهمتين مستعجلتين (توحيد البلاد والجهاد)، والإلحاح على ضرورة مواصلة الجهاد إلى أن يسترجع المغرب حريته وسيادته.

- **الزجل:** تنكر ميمون الحارثي في هيئة مجذوب لإبعاد الشبهة عنه، والنجاح في المهمة المكلف بها. ومما ساعده في القيام بدوره على أحسن ما يرام ارتداؤه للباس رث، واستظهاره للزجل. وكان يتوخى من إلقاء الزجل إيصال رسالة موحية إلى زاينة، ومفاده اقتراب انفراج الغم والشدة عليها وعلى طفليها، ولقاء زوجها بعد سنوات من الفراق القسري.

- **تقرير وصفي:** قدم قائد القافلة السجلماسي تقريرا وصفيا عن الصحراء استجابة لرغبة محمد أمغار الذي كان ينتظر صحبة أخيه أحمد الأعرج وصديقه يحيى التحاق مزيد من الأنفار بالقافلة حتى تشق طريقها نحو تدسي. وقد أبان القائد المحنك عن اتساع معرفته بفيافي الصحراء وحيواناتها ومسالكها وآبارها وواحاتها بحكم تجربته الطويلة في السفر والتجوال عبر أرجائها الرحبة. ولم يغفل أن يبرز للحشود المجتمعة أهمية التجارة الصحراوية-السودانية في استجلاب المال باعتباره من الموارد الأساسية لقيام الدولة وقوتها. وهو ما يحتم على المجاهدين استرجاع الطريق من سيطرة البرتغاليين. فهو يعد ضمن الأهداف العسكرية الإستراتيجية التي ينبغي تحقيقها حتى يوازن المغرب بين سيادته السياسية وريادته الاقتصادية.

- **الآيات القرآنية:** كان السارد، بين الفينة والأخرى، يستشهد بآيات من الذكر الحكيم لدعم المسار العام الذي ينهض عليه الجهاد. وفي السياق نفسه يستظهر المجاهدون بها تيسر من كتاب الله العزيز ، ويؤدون الصلاة في مواقيتها. وكانت هذه الآيات تذكي الحماس في المجاهدين، وتقوي إيمانهم، وتشد من عضدهم ، وتحضهم على مواصلة الجهاد دون خوف أو كلل.

3- **الخطاب المحول:** لم تستثمر السارد هذا الصنف من الخطاب إلا لماما لنقل ما يقوله الآخرون على لسانها. ينحسر هذا الخطاب أمام هيمنة الخطابين المسرود والمنقول. و لما كانت تضطلع بتحويل كلام الآخر تبدو كما لو كانت هي المسؤولة عنه[1] مع حرصها على الانفصال عنه[2]. وهو ما كان يحفزها أكثر على تمييز كلامها عن كلامه بوضعه بين مزدوجتين أو بإثبات نقطتي تفسير.

«لم ينبس الأصدقاء بأي كلمة، وقفوا مندهلين وجلين، ومائة سؤال يعصر فكرهم: «كيف لمدينة عريقة في المجد والتاريخ والتدين أن تسقط في هذا الوضع» ص47.

«دخل موسى الزريبة ولسان حاله لا يتوقف عن محاورة النفس: «لقد نجحت يا الدكالية ووفيت بالمقصود. زاينة، ترسل إلى العتروس للحضور إلى الزريبة، قصد محادثتي في شأن مستقبلنا ومصير نجليها؟» ص. 178.

«هرع حيان، بعد أن ترجل عن جواده نحو باب القصر، ندت من عقله أفكار تحاول إنزال الطمأنينة على كيانه المستعر: « كل هذا لا يتعدى أن يكون كابوسا، سيستفيق منه لا محالة، لطالما ساورته هذه الأضغاث في الفترة التي عقبت موت العزيزة الغالية عائشة» ص. 51.

(1) ميخائيل باختين. الماركسية وفلسفة اللغة. ص.202.
(2) نفسه. ص.204.

من خلال هذه الأمثلة يتضح تولد خطاب آخر (الخطاب المباشر الحر)، هو عبارة عن مزيج بين الخطابين المباشر وغير المباشر. يستعير النغمة ونظام الكلمات وترتيبها من الخطاب المباشر، ويستعير الأزمنة وضمائر الأفعال من الخطاب غير المباشر[1]. يوهمنا السارد بأنه مسؤول عن التلفظ بخطاب الآخر، في حين أنه ينفصل عنه مكلفا ساردا آخر بمهمة نقل ما يجول في خاطر الشخصيات وباطنهم. ومما يطرح مصاعب في تمييز خطابات من هذا النوع أنها تكون مخفية ومندسة يصعب التكهن بمن يتلفظ بها[2].

3- البرامج الحكائية:

يتشخص البرناج الحكائي -بصفته نموذجا لتغير الحالة- كنقطة بداية لإنجاز نظرية مفهومية وعملية لأشكال العمل (البسيطة والمعقدة) قبل استثمارها في عالم زمكاني خاص[3].

تروم جملة من البرامج الحكائية المتداخلة في الرواية تحقيق هدف مشترك، يتمثل في القضاء على المستبدين والغزاة. وهي، في مجملها، مؤطرة ضمن برنامج حكائي شامل. هو الذي يسيرها ويوجهها على الرغم من كونه يبدو أقل أهمية من الحدث الرئيس الذي يرصد مصير زاينة في قبضة المستبد موسى الحران. سنضطر إلى التدرج من العام إلى الخاص على نحو يمكننا من أخذ فكرة مجملة عن طبيعة تداخل البرامج وتعالقها وتماسكها في أفق الوصول إلى الهدف المنشود.

أ- البرنامج الحكائي الأساس:

ظل السعديون يحيون حياة بسيطة بجنوب المغرب إلى مطلع القرن 16م. ولم يستسيغوا ضعف الوطاسيين وانشغالهم بالجهاد في الشمال وعدم قدرتهم على حماية المصالح الاقتصادية لأهل الجنوب بعد توغل البرتغاليين في مناطقهم. وبمجرد أن بويع الشيخ محمد بن عبد الرحمن عام 1510م، ظهرت معالم البرنامج الحكائي الأساس Programme narratif de base. وهي تتمثل أساسا في استرجاع الدولة هيبتها وأنفتها بعد تفككها إلى أمارات، والجهاد ضد البرتغاليين، والقضاء على أعوانه. واستطاع السعديون بقيادة عميد السعديين الملقب بالقائم بأمر الله إلى أن وافاه الأجل عام 1517م بأفوغال نواحي حاحا، ثم ابنه أبو العباس المعروف بأحمد الأعرج من تحرير كثير من المناطق في الجنوب ومن ضمنها إجلاء البرتغاليين عن أسفي وقتل عميلهم يحيى أوتاعفوفت عام 1519. ويمكن للقارئ المطلع على تاريخ المغرب أن يتخيل ما وقع بعد هذا التاريخ إلى أن تم القضاء

(1) نفسه. ص.190.
(2) وهو التعريف الذي اقترحه كالبكي للخطاب المباشر الحر. انظرالمرجع نفسه. ص.193.
(3) **A. J. Greimas** et **J. Courtés.** Sémiotique Dictionnaire raisonné de la théorie du. p. 177.

على الوطاسيين عام 1554 على يد محمد الشيخ الذي نحا أخوه أحمد الأعرج واستولى على الحكم، ومواصلة الجهاد ضد البرتغاليين إلى أن تعرضوا إلى هزيمة قاسية في معركة وادي المخازن عام 1578. ويحتاج هذا البرنامج إلى تدابير منتظمة ومحكمة تسعف على تحيينه ثم تحقيقه. ومن ضمنها تدريب الجنود، وتوزيع المهمات، والقيام بالعمليات الجهادية، والتزود بالأسلحة الفعالة، واستجماع الأخبار من الجهات المستهدفة. واستوعب هذا البرنامج برامج للاستعمال تصب في مجراه الشامل، وتعزز من فرص تحققه على النحو الأمثل.

ب- برامج حكائية للاستعمال:

– أبدى حيان، إبان وصوله إلى تدسي، حماسا كبيرا للمشاركة في مجاهدة العدو ومغالبته. ولهذا الغرض تزعم حملة منظمة لمباغتة البرتغاليين في حصن فونتي. واستطاع، بعد هزمهم، أن يسترجع الحصن من قبضتهم، ويعود إلى تدسي محملا بغنائم هامة ونفيسة، ومرفقا بأسرى من الجنود البرتغاليين ومن الخونة.

– التحقت جموع بالمسجد لتوزيع المهمات ورسم الخطط العسكرية الفعالة. وهكذا وزع المجاهدون على مجموعتين: مجموعة أولى يشرف عليها أحمد الأعرج وزعماء من قبائل سوس، في حين يؤطر المجموعة الثانية حيان وابن أخيه يحيى وشبان من كل القبائل وحواضر البلد. وكلف محمد أمغار بدعم الجهاد بتدسي على المستويين المادي والمعنوي.

ركز حيان صحبة يحيى جهدهما على تحرير منطقة دكالة. ولما كانا ينتشيان بدخولهما إلى قلعة تيط وأسر موسى وهو على وشك الموت، وصلتهما رسالة مستعجلة من أمير الجهاد والمجاهدين مولاي أحمد الأعرج. وبعد قراءتها تبين لهما أن جنوده تمكنوا من استئصال شوكة البرتغاليين في كثير من المناطق الجنوبية، وأرغموا العدو على الاحتماء بأسفي. وهو ما حفز كثيرا من القبائل على تعزيز صفوف المجاهدين، ومكاتبة مولاي أحمد الأعرج لحفزه على الدخول إلى مراكش ومبايعته. لكن يحيى أوتاعفوفت تمكن، بمكره وخداعه، أن يستميل بضعة قبائل ويصدها عن مساندة مولاي أحمد الأعرج. في نهاية رسالته يوجه لهما دعوة لتنفيذ المخطط المتفق عليه. وهو التفكير في طريقة فعالة للدخول إلى أسفي بعد محاولات كثيرة باءت إلى الفشل. وهو ما تحقق على يديهما بعد أن دبرت مكيدة لقتل يحيى أوتاعفوفت، ونفذت عميلة عسكرية ناجعة لتحرير القلعة.

– اضطرت زاينه إلى الدفاع عن عزيب حاحا، وصد عدوان غادر شنه موسى وأعوانه. لكنه تمكن من اختطافها وأسرها. وحاول بشتى الطرق (التعذيب والعنف والشعوذة والمساومة) أن يثنيها عن عزيمتها لتلبية نزواته الطائشة، وتحقيق حلم راوده منذ زمن وهو الانتقال من آل محاند. لكنها

استطاعت، بما أوتيت من ذكاء وحكمة وتبصر وليونة، أن تتحاشى مقته وغطرسته واندفاعه الأعمى، وتتمكن من فك الأغلال التي تقيدها، ومغادرة الزريبة لتنعم بأجواء القصر، واسترجاع ابنها ناصر، والتمكن من الهرب للقاء زوجها. ولما استيقظ موسى من مفعول التخدير حاول قتل ابنيها. ولما صدته الدادة أدت الثمن عوضهما. وتداركت زاينة الموقف في إبادته مسددة له طلقة قاتلة.

ج- برامج حكائية ملحقة:

تتفرع عن برامج الاستعمال PN d'usage برامج ملحقة PN annexe تضطلع بها شخوص أوكلت لها مهمات محددة. ومن ضمن هذا الصنف من البرامج نذكر ما يلي:

أرسلت الدونا ميمون الحارثي إلى يحيى لتسليمه كتاب زوجته. وبعد قطع مسافات طويلة تمكن من تنفيذ المهمة الموكولة إليه بنجاح وفاعلية. وكلفه يحيى، بدوره، بمهمة أخرى. وهي العودة إلى قلعة تيط في هيئة مجذوب لتسليم رسالته إلى زوجته، وطمأنتها باقتراب أجل جمع الشمل.

كلف العتروس بوضع مسحوق مخدر في قوارير الخمر المقدمة لموسى وجنوده وضيوفه. وهو ما سهل المأمورية على يحيى ومساعديه لتنفيذ خطة تهريب زاينة وابنيها ووصيفتها الدادة، وأسر موسى. وما حفز راحيل على إعداد المسحوق هو رد الجميل لعائشة أم زاينة التي كانت تعامل ملتها معاملة حسنة.

وتمكن ميمون، رفقة يحيى وجوهر، من التسلل متنكرين إلى مطبخ قصر يحيى أوتاعفوفت، ثم وضع سائل مخدر في القدور التي يتهيأ هو و أعوانه وفرسانه إلى أكل محتوياتها. وما أن أدى المسحوق (صنيع راحل) مفعوله حتى خارت قوى أوتاعفوفت. وهو ما سهل على يحيى ومساعديه استنطاقه وتعنيفه وتقريعه. وبعد أن باح لهم كل بما يتعلق بالحامية والقلعة البرتغالين تم قتله بخنجر.

4- برامج حكائية مناوئة:

أحكم البرتغاليون السيطرة على السواحل بعد المآسي التي حلت بالمغرب في العهد الوطاسي بسبب تفكك الدولة واستفحال المجاعة والقحط والضغط الضريبي. أصبح لهم أتباع يساعدونهم على تحقيق مرادهم، وييسرون توسع نفوذهم على التراب المغربي. ومن ضمنهم أمير أسفي يحيى أوتاعفوفت ومساعده الأيمن موسى الحران. اغتال يحيى أوتاعفوفت أمير أسفي عبد الرحمن بمباركة البرتغاليين، وادعى من أعلى منبر المسجد أنه أقدم على صنيعه بسبب العلاقة المشبوهة التي تربط البرتغاليين بعميلهم عبد الرحمن. واضطر إلى هذه الكذبة لحفز المسلمين على مبايعته أميرا. ولم يدركوا غدره إلا بعد أن ظهرت للعيان علاقته المتينة مع الحاكم البرتغالي، وتردده على لشبونة لتوطد علاقته مع الطاغية عمانويل.

وإن تباينت مقاصد المناوئين (الذات الجماعية المناوئة) فهم يتفقون على وضع العراقيل والمعوقات للحيلولة دون وصول المجاهدين المغاربة (الذات الجماعية) إلى هدفهم الأسمى. وما حرض البرتغاليين على استعمار المغرب هو الاستحواذ على ثرواته والتحكم في الطريق التجاري الرابط بين المغرب والسودان. وكان هدف يحيى أوتاعفوفت من مبايعته أميرا على أسفي الوصول إلى السلطة واستغلالها لترهيب العباد والسيطرة على أملاكهم وترواثهم. وإن توخى موسى أساسا إشباع نهمه السلطوي، فقد سعى أيضا إلى الانتقام من آل محاند وإذلالهم لتصفية حسابات شخصية.

لم تستطع البرامج الحكائية المناوئة أن تصمد أمام عزيمة المجاهدين المغاربة وإرادتهم. استعمل هؤلاء السبل الممكنة لثني المعمر عن الاستمرار في تعنته وعناده، وإجلائه من أرضهم الطاهرة.

يراعى في تصنيف البرامج الحكائية أخذ المعايير الآتية[1] مأخذ الجد:

أ- **طبيعة الربط**: وهي تهم امتلاك الموضوع القيمي أو الحرمان منه. فلما يحصل طرف على الموضوع يحرم منه الطرف المناوئ. وهو ما يجعل الصراع على أشده بين الطرفين المتصارعين سعيا للظفر به. وفي هذا السياق، نلاحظ تحقق علاقة الوصل على المستويين العام والخاص. استطاع مجاهدو الجنوب إجلاء المعمر البرتغالي من جهة، وتمكن آل محاند إنقاذ فلذة كبدهم من قبضة موسى الحران وتحاشي مكره وخديعته ووحشيته من جهة ثانية. وبالمقابل أرغم البرتغاليون على مغادرة المغرب بعد أن تكبدوا خسائر فادحة في العتاد وتعرض حاكمهم دون سباستيان ومساعديه الحميمين(موسى الحران ويحيى أوتاعفوفت) إلى الهلاك.

ب- **الجهات**: اعتمدت الذات الجماعية على ما تتوفر عليه من القدرات التداولية[2]، والمعرفية حرصا على إنجاز المهمة التاريخية على الوجه الحسن. تتجسد القدرات التداولية في مجموعة من الأنشطة المنتظمة والمؤهلات الضرورية التي تمنح للذات مزيدا من القوة والمناعة لتحقيق مرادها والتصدي لخصومها.

لقد سبق أن أشرنا إلى الخطط العسكرية التي رسمتها الذات الجماعية، ورصدت لها المعدات والوسائل اللازمة لتنفيذها على أرض الواقع بفاعلية وإتقان. وبموازاة مع تحركات الذات الجماعية كانت زاينة تضطلع بدورها بجملة من الأعمال والمساعي للحيلولة دون نيل موسى من كرامتها

---

(1) انظر فيما يخص هذه المعايير:
A. J. Greimas & J. Courtés. Sémioyique Dictionnaire raisonné de la thèorie du langage. p. 297.

(2) المقصود بالتداولية عند السيميائيين مجموع الأنشطة الإنسانية كما هي موصوفة في الخطاب. انظر المرجع نفسه، ص. 288.

وعزتها، والبحث عن حلول مناسبة للتخلص من أسره ومذلته وجمع شمل آل محاند بعد سنوات من التفرقة والمحنة.

يستحيل أن تحقق الأنشطة التداولية الهدف المتوخى منها دون امتلاك المعرفة، والتحكم فيها وتسخيرها لخدمة أغراض معينة.وفي هذا المضمار،استثمرت الذات الجماعية الأنشطة المعرفية الضرورية حتى تكون مؤهلة لإنجاز مهمتها التاريخية والوطنية على الوجه المطلوب. ومن ضمن هذه الأنشطة نذكر أساسا:

ج- **الإقناع والتطويع**: اقتنع المجاهدون بواجبهم الوطني للاستشهاد من أجل إجلاء المعمر وتحرير البلاد. واضطرت زاينة إلى استخدام التقنيات التطويعية (الإغواء، المغالطة، المداراة، المهادنة) لخدع موسى موهمة إياه بقبولها العيش بجواره في القصر. وشرطت عليه أن لا يقترب منها إلا بعد زفافهما. وما هي إلا حيلة خطرت ببالها لتحقيق هدفها الأولي، والمتمثل في الرجوع إلى القلعة لمعاشرة الدادة والعتروس واسترجاع طفلها ناصر ليترعرع مع زينب في كنفها. ويتجلى هدفها الموالي في استرجاع هامش من الحرية حتى تتمكن من الهرب خارج القلعة في الوقت المناسب. لبست في حفل عيد المولد النبوي أبهى قفاطينها لإبهار موسى وإيقاعه في الفتنة حتى تيسر على زوجها تنفيذ الخطة المدروسة بإحكام. استغل الحدث ليدخل إلى القصر في هيئة فقير طمعا في أكل نصيبه من الطعام. ومما حفزه على التنكر في هذه الهيئة إخفاء هويته، ومراقبة الوضع عن كثب، و تحين فرصة الانقضاض على موسى وسجنه بعد أن يكون مفعول التخدير قد تمكن منه.

أ- **الحيلة**: استعانت الشخصيات بأساليب التحايل والخداع لتعرُّف خطط العدو ومواطن ضعفه والإجهاز عليه في الوقت المناسب.وهكذا اضطرت زاينة إلى التحايل على موسى لاتقاء شره المستطير، وتفادي الوقوع في شرك أهوائه ونزواته. واستعين بمهارات راحيل بنت شمعون لصنع سائل مخدر يوضع في طعام العدو لشل حركاته، وتيسير إلقاء القبض عليه. استطاع العتروس أن يضع السائل المخدر في قوارير الخمر التي يحتسيها موسى. وفي المنحى نفسه، تنكر يحيى صحبة مرافقيه (ميمون وجوهر وعلي ومسعود) في هيئات طباخين للتسلل إلى مطبخ يحيى أوتاعفوفت لوضع السائل المخدر في القدور الموضوعة فوق النار. ولم يقتل بطعنة خنجر إلا بعد أن قدم أسرارا ومعلومات في غاية الأهمية عن الحامية والقلعة البرتغاليتين.

ب- **الجهات**: تحتم الأنشطة التداولية والمعرفية توفر الذات على الجهات المناسبة التي تؤهلها إلى إنجاز مهمتها على أحسن وجه. ويمكن أن نجمل في الجدول أسفله الجهات التي يشترط توفرها في

الذات الجماعية حتى تحقق ما تصبو إليه. وهي، كما يبدو، تنقسم إلى فئتين: إحداهما متعدية (تربط بين ملفوظات تضطلع بها ذوات متباينة)، وثانيتهما بسيطة (تربط بين ذوات متطابقة أو متآلفة)[1].

الجهات	المُفترضة	المُحينة	المحققة
Exotaxiques البرانية	واجب الدفاع عن حوزة الوطن	القدرة على تنفيذ خطط الجهاد	انجاز الفعل: إجلاء المعمر البرتغالي وتصفية أتباعه وعملائه
Endotaxiques الجوانية	الرغبة في مجاهدة العدو نفسيا وعمليا	تعرف الخطط المناسبة لمنازلة العدو والقضاء عليه.	تتجسد كينونة الذات فيما ينتابها من مشاعر في مختلف مراحل تنفيذ العمل المتوخى وتقويمه.

ج- **طبيعة الذات:** تتفرع الرواية إلى مسارات فردية (مسارات تهم مصير ثلة من الشخصيات الرئيسية) تتجسد، عموما، في ذات واحدة متآلفة. وهذا ما أطلقنا عليه الذات الجماعية في مواجهة الذات الجماعية المناوئة. ومع توالي الأحداث استقطبت الذات الجماعية مساعدين جدد (العتروس، الكونتيسا، ميمون الحارثي، راحيل بنت شمعون، محمد الناصر العبدي)، استطاعوا، بمساعيهم الإنسانية ومساعداتهم الميدانية، أن يقدموا خدمات جليلة لآل محاند سعيا إلى جمع شملهم واسترجاع مجدهم وقهر أعدائهم. وكل واحد من هؤلاء المساعدين تحركت دوافع ذاتية حفزته على مناصرة الحق ومقاومة الحيف. أراد العتروس بخدماته (الترويح على زاينة ومساعدتها على الهروب، ووضع المخدر في قوارير الخمر) أن ينتقم من أبيه الذي احتقره وكرهه لتشوه خلقته. واستجاب ميمون لأوامر الكونتيسا لقاء التحرر من أسر الاسترقاق والاستعباد. وسعت راحيل، من خلال صنع السائل المخدر، أن ترد الجميل لأم زاينة التي كانت تعامل ملتها بالحسنى دون ميز أو إقصاء. ولم تجار الكونتيسا زوجها في طغيانه وجبروته، ولم تستسغ مشاهدة زاينة أسيرة في زريبة تنبعث منها روائح كريهة، فغامرت بإيصال كتابيها إلى كل من والدها وزوجها. أخطأت رسالة هدفها، في حين وصلت الرسالة الثانية إلى وجهتها بعد جهود مضنية. وحفزت الوطنية المتوقدة سي العبدي على تقديم العون ليحيى ورفقائه للدخول إلى أسفي والقصر في هيئات متنكرة بهدف القضاء على يحيى أوتاعفوفت. وهو ما يسر عليهم مأمورية هزم البرتغاليين وإجلائهم عما تبقى من الثغور والحصون المغربية.

5- عنف الكتابة

تبدو الكتابة النسائية موضع صراع بين رغبة غالبا ما تكون عنيفة وبين مجتمع يناصب هذه الرغبة عداء ممنهجا، ويمكن أن يكون أكثر مكرا على نحو يضاهي ذلك الشكل الملطف، وهو

(1) انفسه. ص.231.

ما يتجلى في السخرية والاحتقار[1]. وإن حصلت تطورات في الكتابة النسائية مازالت المرأة، بحكم الرواسب والقوالب المسكوكة، تحذوها هذه الرغبة العنيفة لإثبات جدارتها الثقافية وفرض وجودها. قد تبدو الفروق بين الكتابتين النسائية والرجالية وهمية مادام القارئ يتفاعل إيجابا مع أي إبداع مستوف للشروط الفنية أيا كان كاتبه أو مصدره. وإن أمعنا النظر فيما نقرأه نعاين أن فعل الكتابة، بحكم الرواسب التاريخية والتنشئة الاجتماعية، يتضمن فروقا دقيقة بين الجنسين فيما يخص أساسا أحاسيسهما وأهواءهما ومنظورهما للحياة والزمن.

سنتوقف عند عينة من الأهواء التي تجلي خصوصية الكتابة النسائية من جهة، وتجسد عنفها للتمرد على القوالب الذكورية، والرواسب الاجتماعية المتوارثة، والأساليب الاستبدادية.

أ- البهيمية: يتضح من خلال تجليات العنوان تداخل المقولتين الحيواني والإنساني واندغامهما. فهما يشتركان في مقوم أساس على مستوى المحور الدلالي [كائن حي]، في حين يختلفان في مقوم جوهري [+- عاقل]. يحفز هذا المقوم الإنسان على إعمال عقله لإثبات رصانته وتفادي حماقات بعينها. أكثر من ذلك، يسعفه على التمييز بين الإنسان المتمدن (الثقافة) الذي يحتكم إلى المؤسسات بعقله وبين الإنسان غير المتمدن (الطبيعة) الذي ينساق وراء أهوائه دون مراعاة ما يترتب عليها من عواقب. أحيانا يسترجع الإنسان طبعه الإنساني (الثقافي)، وأحيانا يرتد إلى المستوى البهيمي (الطبيعي) مقترفا كبائر منافية للقانون. يتمثل البعد الإنساني في سعي زاينة إلى الحرية والطمأنينة، وحرصها على العفة والسؤدد. يتيقظ في أحشائها، بحكم إرغامات الصراع والحرب، النزوع البهيمي، وهو ما حرضها على حمل السلاح في وجه الغزاة وقتل موسى الحران دفاعا عن كرامة أهل حاحا، ودرءا لأي مكروه قد يصيب فلذتي كبدها. وهي، بهذا الشكل، شبيهة باللبؤة التي صمدت أمام جنود أوتاعفوفت أو غرست مخالبها وأنيابها في جسد الثعبان المتوحش حماية لشبليها من خطر محتمل. وكثيرا ما يستقطب المسار الحكائي لزاينة (وكذا أبيها وزوجها) صورا مستمدة من عالم اللبؤة أو الأسد (العرين، الشبلان، الافتراس، المخالب، الأنياب...).

وما يلفت النظر، في المنحى نفسه، أن مقولة الحيواني/ الإنساني تكتسح مفاصل الرواية، وهو ما يؤشر، عموما، على عدم تخلص الإنسان من الطبع البهيمي بسبب الحروب والتسيب والاستبداد والتسلط. ورد المعجم الحيواني في سياقات مختلفة. نجرد، بداية، عينة منها، ثم نستخلص منها النتائج المناسبة.

(1) **Béatrice Didier.** L'écriture-femme . p. 11.

الشاهد	السياق	المقصدية
- «لبؤة أل حاحا، وفرت علي مشقة البحث عنك» ص. 30. -«أهلا لبوءة آل حاحا، تفضلي، اقتربي» ص. 36. -«مساء الخير يالبؤة حاحا؟» ص. 75. -«موضوع نساء عمري. أتشوقين يالبؤتي إلى معرفة من سبقنك إلى شغل فكري» ص. 185.	يخاطب موسى الحران زاينة ناعتا إياها باللبؤة.	لما ألقى موسى القبض على زاينة نعتها باللبؤة للاستهزاء منها والحط من معنوياتها. وفيما بعد غير من حدة لهجته. تلطف معها سعيا إلى استدراجها للزواج، وتبني ابنها ناصر ليكون وريثه وخليفته في الزعامة.
-«العتروس.. آولد الحرام..وافينك يا حمار الزايرات» ص. 33. -«لماذا تباطأت في الحضور إلى، ياخنزير الزريبة» ص. 35. «أنت مدرك خطورة ما تطلبه مني أيها الخنزير» ص. 159.	يخاطب موسى ابنه العتروس.	يصب جام غضبه عليه لدمامته وتشوه خلقته وبشاعته.
«واليوم يا أهل العزيب جاءتكم غارة ضباع لا نعرف قصدهم، بعد هجرة الأسود عرونها» ص. 28.	تخاطب زاينة أهل حاحا بعد أن شن عليهم موسى غارة مفاجئة وضارية.	تشبه زاينة جنود موسى بالضباع لوحشيتهم وغدرهم بعدما علموا بسفر حيان ويحيى.
«لم نسلم حتى من جبروت الحيوانات المفترسة» ص. 64	يخاطب بابا علال ابنه الجيلالي	مع شدة الجفاف أصبحت الحيوانات المفترسة تشكل خطرا على السكان.
«التفتت زاينة إلى مصدر الضحك والتوأمين وغنة الشبلين» ص. 196.	يبين السارد التفاتة زاينة نحو مصدر غنة ابنيها	يتعايش التوأم مع الشبلين إلى حد التماهي. وفي أكثر من موضع يُشبهان بهما. ويشبه ابنا الشريفين بالمشبه به نفسه. وهو ما يرهص أن الأشبال ستحتذي حذو الأسود للدفاع عن عُرنهم، وصد الأعداء عن اقتحامه و تدنيسه.
«سار الرجلان جنبا إلى جنب، ميمون بمشيته المعتدلة العسكرية، والعتروس بمشية البط» ص. 190.	يترصد السارد مشيتي ميمون والعتروس وهما يحرصان على تنفيذ خطتهما بفعالية ونجاح.	يحرص العتروس على التباطؤ في مشيته لإيهام المتربصين به أنه يقتلع أعشابا لمعالجة زاينة.
«شعور طائر محلق، متحرر من كل الموانع» ص. 237.	يرصد السارد حالة زاينة إبان استرجاع حريتها ولقاء زوجها.	تشبه زاينة طائرا فر من القفص لاسترجاع حريته.

«ها هو ذا كالقط الأليف» ص 181 «أجن موسى أم أن الأفعى الحاحية قد عملت عملا غير سيدها من أسد جسور إلى قط وديع» ص. 82.	يبين السارد تبدل معاملة موسى لزاينة.	- استطاعت زاينة، بكياستها ودهائها، أن تغير موسى من وحش خطير إلى قط وديع.
«أنت لا تعلم ما قاساه فرساني وسكان القبائل الخاضعة لنا، من هجوم الأسود والخنازير البرية على دوواريهم»	يخاطب الكونت دون سباستيان أمير أسفي يحيى أوتاعفوفت	يشتكي الكونت من هجوم حيوانات مفترسة على الأهالي التابعين لحكمه. وهو يقصد أيضا المجاهدين الذين يسعون إلى استرجاع المناطق المحتلة.
-«لا تزالين سليطة اللسان، كما عهدتك، يا بومة الشؤم» ص. 30. - « من يوجد معها؟ زنوبا، اين أنت، يا بومة الشؤم» ص. 82. -«أسرعي يا حرباء»	- يخاطب موسى، على التوالي، الدادة وزنوبا.	ينعت الداد وزنوبا بالبومة لكونهما مصدرا للشؤم والتعاسة. ويشبه زنوبا بالحرباء لتقلبها ومكرها.
«تراجع حمان بخفة فهد إلى مكان نومه، وهو يداري فرحته» ص. 107.	يبين السارد خفة حركة حمان	تتسم حركة حمان بالخفة كما لو كانت صادرة عن فهد في تمام لياقته ورشاقته.

يتضح من هذه العينات ما يلي:

- تستعين الروائية بالمعجم الحيواني (وحتى معجم الحشرات والزواحف) لتجسد إما شجاعة شخصية وقوتها وإما دمامتها وحقارتها. ويتضح، في كلا الحالين، أن الإنسان لم يتخلص من رواسب الطبيعة بحكم نزوعه إلى الصراع والحرب والقتال سواء لغايات دفاعية (استدفاع الأضرار عن محيطه) أو هجومية (السيطرة على الآخر واستغلاله).

- استثمرت الرواية المعجم الحيواني لوصف حركات الإنسان (خفته أو تباطؤه) أو هيئته (الدمامة والبشاعة والشؤم) أو وضعه (الحقارة أو البسالة) أو طبعه (المكر والقوة والتقلب).

- أصبحت الحيوانات - إثر استفحال القحط والجفاف - أكثر ضراوة وافتراسا. وهو ما أرغم الإنسان على الاختباء ليلا تفاديا لانقضاض الحيوانات المفترسة عليه. ويشبه البرتغاليون وأعوانهم المجاهدين المغاربة بالأسود والخنازير لأنهم، في نظرهم، متوحشون وحقراء.

- استطاعت زاينة، ببسمتها وكياستها وسماحتها، أن تحول موسى من وحش كاسر إلى قط وديع. وهو ما سهل عليها تنفيذ السيناريوهات المدبرة التي أفضت إلى استرجاع ابنها ناصر، والهروب من القلعة، ولقاء زوجها.

ب- **الأمومة**: إن الأمومة طبع غريزي في الأنثى. هذا ما حاولت الروائية تأكيده من رد فعل اللبؤة تجاه جنود يحيى أوتاعفوفت لحماية شبليها من أذاهم وعدوانيتهم. وهو الموقف نفسه الذي صدر عن زاينة لما سعى موسى إلى مساومتها والضغط عليها للتخليق بها. استندت إلى عاطفة الأمومة لمجاراة موسى ظاهريا في مزاجه وطبعه دون أن تترك له أية فرصة للنيل من عرضها وشرفها. قاومت، بكل ما أوتيت من صبر جلد، ظروف السجن وإكراهاته، واعتمدت على مؤهلاتها الذهنية والنفسية لنسج سناريوهات فعالة بهدف التدرج شيئا فشيئا لتحقيق مرادها. واستعانت الروائية، في هذا الصدد، بتجربتها في الحياة وبفراستها الأنثوية لتجسيد ما عانته زاينه من فراق زوجها وتطويق الخناق عليها، وما كابدته في مخاضها، وما قاسته من إبعاد ابنها عن حضنها. علاوة على ذلك قدمت الروائية فقرات تهم تعامل زاينة مع طفليها، وتبين رهافة حسها ورقة طبعها. وتتضمن هذه الفقرات معجميات خاصة وأحاسيس جياشة لا يمكن أن تصدر إلا عن امرأة تقدر عاطفة الأمومة أيما تقدير، وتلم بتفاصيلها بحكم التجربة والمراس الراسخين.

ج- **التسارّ**: احتاجت زاينة إلى الآخر الأنثوي لمناجاته ومخاطبته وائتمانه على أسرارها وتطلعاتها في أحلك الظروف. فهو يشكل الجانب الأساس الذي يكتمل به جسدها، ويتعزز به وجودها. وهو عبارة عن مرآة مجلوة تنعكس فيها أهواؤها وعواطفها وأسرارها ومتمنياتها. يتمثل هذا الآخر في الدادة التي تعتبرها زاينة مصدرا للثقة والائتمان بحكم طول المعاشرة وتوطد المحبة بينهما. كانت زاينة تجد فيها خير عون لاسترجاع ثقتها بنفسها، وأحسن رفيق لتبادل الأسرار والمعلومات، ونسج الخطط المناسبة، والتطلع نحو الغد الأفضل.

ولا يقل دور الدادة عن الدور الذي اضطلعت به الكونتيسا الدونا إيزابيلا.

تعاملت تعاملا إيجابيا مع زاينة، وتعاطفت مع وضعها المزري، وسعت إلى مساعدتها لإيصال صوتها إلى زوجها. وقد تعاهدت مع زاينة على عدم البوح بالأسرار المتبادلة حتى لا يطلع موسى على خطتهما. وكادت الخطة أن تنكشف وتحبط في مهدها لما تسلم موسى من أحد خدامه رسالة زاينة إلى أبيها. فكان مصيرها التعنيف والضرب المبرح بالسوط وسجنها مكبلة بزريبة البهائم. لكن هذا الحدث لم يثن الدونا عن إيجاد حل مناسب لإيصال الرسالة الثانية إلى يحيى. وهو ما أفلحت فيه بتواطؤها مع ميمون الحارثي الذي تحمل مشاق السفر حرصا على أداء المهمة المطلوبة على أحسن وجه.

د- **النرجسية**: تبدو زاينة مزهوة بجمالها الفتان، ومعتزة بأصولها القبلية والاجتماعية. تشعر، أينما حلت وارتحلت، بأنها محاطة بهالة من التقدير والإعجاب. وهو ما زاد من اعتدادها واعتزازها بنفسها. لما جاء الحاكم البرتغالي الدون سباستيان إلى قلعة تيط لحضور حفل عيد المولد النبوي، لثم زاينة بحرارة وهو يتفحص وجهها الملائكي وقدها الممشوق. أبدى، من حركات عينيه وأسارير

وجهه، أنه معجب أيما إعجاب بها، وهو ما نزل كالصاعقة على قلبها، وجعلها تحس بأنه يجردها من ملابسها. وفي الوقت الذي أذكى فيه هذا الحدث غيرة موسى وأغاظ كبرياءه كانت زاينة متوجسة من تلقي عتاب زوجها المندس في الجمع متنكرا في هيئة فقير. لكنها، عكس ما توقعته، لم تتلق منه «سوى نظرات محب متيم» ص205.

ولم يكن الإعجاب مقصورا على مفاتن جسدها ومحاسنه، وإنما هو مقرون أيضا بمؤهلاتها الذهنية والنفسية والفكرية. وهذا ما جعل موسى يحتار من أمرها ويخفق في الإيقاع بها. وجد نفسه أمام امرأة تجمع بين العفة والرصانة وبين الرقة واللطف. ولما أطلعته على الوضع المزري في تيط (معاناة الناس من السخرة والاستغلال، وحرمانهم من إعذار أبنائهم) صارحها بإعجابه وتقديره لجمالها ولفكرها. «ألم أقل لك يا لبؤتي أنك فاتنة بحسنك وبتفكيرك» ص197.

ولم تقتصر النرجسية على زاينة وحدها بل شملت الدونا أيضا بالنظر إلى سمو مكانتها الاجتماعية. كانت تعتني بمظاهر الزينة (التدليك ،تصفيف الشعر، ارتداء أبهى الملابس وأفخرها، العناية بالجسد) حتى تبهر الناظر بجمالها وبراعة أشكال ملابسها و تناسق ألوانها، وتحاط بهالة من الإعجاب والإطراء.

هـ- التحايل: من الأمثلة الرائجة «الحيلة خير من العار». نستشف من الحيل المسبوكة اللمسة أو البصمة الأنثوية. وتعتبر الحيلة من الكفايات المعتمدة لمواجهة الخصوم دون الدخول في شجار أو صراع مباشر معهم. وهو طريق أهون جهدا وأقل خسارة من خوض حرب قد تستغرق مدة طويلة وتستنزف قوى وموارد لا تقدر بثمن. تمكنت زاينة، بفطنتها ونباهتها، أن تجد الحلول المناسبة للتخلص من قبضة موسى الحران، وجمع شتات الأسرة، ومقاومة المستبدين. وقد وجدت في القلعة من يؤازرها على تحقيق مبتغاها. ومن ضمنهم الكونتيسا التي غامرت بسمعتها ومكانتها لمساعدة زاينة على إيصال رسالتها إلى زوجها يحيى، وراحيل بنت شمعون التي صنعت سائلا مخدرا لمساعدة المجاهدين على إلقاء القبض على عينة من الخونة واستنطاقهم بهدف جمع المعلومات الكافية عن الأماكن المستهدفة. وتمكن المجاهدون، بفضل الحيل المحبوكة بإتقان، أن يجلوا المعمر عن المغرب، ويسترجعوا مجده وهيبته وسؤدده.

الخلاصة:

يمكن أن نستنتج من الرواية ما يلي:

أ- سعت الرواية أن تحفر في الذاكرة الجماعية لمنطقة حاحا لبيان ما ابتليت به من جراح وصدمات جراء الغارات البرتغالية، وتفكك أواصر الدولة الوطاسية. ومما ذر الملح في هذه الجراح أن أحد

أعوان البرتغاليين(موسى الحران) ارتأى أن ينتقم من آل محاند بإذلالهم وتمريغ أنوفهم في التراب. تحملت زاينة المصاعب لصون كرامتها، والدفاع عن أرض أجدادها وأسلافها.

ب- كتبت الروائية عملها بعنف لإثبات جدارتها وتعزيز منزلة المرأة في المجتمع. وهذا ما جعلها تعتني بمسار زاينة، وتشملها بالرعاية المستحقة، وتذكي في أحشائها النزوع النرجيسي. اندفعت الأحداث وتلاحقت لرصد مصير زاينة في تساوق مع مصير آل محاند. وإن تحكمت الروائية في ضبط إيقاع السرد باعتماد تقنية التناوب (إيقاف حكاية واستئناف أخرى) أو التوازي (تحسن طرف يفضي إلى انهيار طرف آخر)، فقد انساقت مع آليات التشذير والتفريع والتناسل غير مكترثة للتشذيب والتهذيب باعتبارهما عنصرين أساسيين فيما يخص الصنعة الروائية.

ج- ترصد الرواية المصيرين الذاتي والجماعي. مصير زاينة بعد اختطافها من لدن موسى الحران. ومصير المغرب في العهد الوطاسي بعد أن اعتراه التفكك والضعف. وإن كان مصير زاينة يبدو كما لو كان الحدث الرئيس، فهو-من حيث قيمته الوظيفية- يعتبر جزءا من برنامج حكائي شامل يحتويه ويستوعبه. وتتخلل المحكي عن زاينة مرايا بنيوية تسترجع حدثا بطريقة استعارية (قصة اللبؤة دفاعا عن عرينها وشبليها) لأخذ العبر المناسبة أو ترهص بما سيحدث فيما بعد (قصة اللبؤة الثعبان الرهيب) لاتخاذ الإجراءات اللازمة. وهي، في عمومها، تحوم حول صورة جوهرية (مقاومة مع اللبؤة للمتربصين بها) متخذة إياها مرآة تعكس على نحو مصغر ما يعرفه المغرب من أحداث جسام سعيا إلى الاستقلال والسيادة.

د- سبق أن أشرنا إلى أن الرواية شُيدت على خلفية تاريخية. لكن القارئ، وهو يسترجع في ذهنه فترة عصيبة من تاريخ المغرب، سيعاين أن الروائية عمدت إلى خلخلة الحدود بين الواقعي والتخييلي، واعتماد شخصيات من وحي الخيال لأداء أدوار تاريخية، وإسناد أدوار خيالية لشخصيات تاريخية. ويمكن أن نجمل ما يميز الحيوات التاريخية من الحيوات التخييلية Vies fictionnelle في هذا القول لدوريت كوهن. « يتناول التاريخ البشرية في شموليتها وليس في جزئياتها، ويهتم بأحداث وتغيرات تمس المجتمعات عوض أفراد على انفراد»[1]. لم يكن هم الروائية أن تهتم بما آل إليه الوضع الاجتماعي والسياسي في عهد الوطاسيين، وإنما ركزت اهتمامها على أمور جزئية تخص أفرادا من قبيلة حاحا وهم يواجهون مصيرهم المحتوم في معزل عن منطق التاريخ وإكراهاته. وهذا ما حتم عليها أن تتحرر من القيود المرجعية مختلقة أحداثا ومتصرفة في أخرى. وما تسرده ليس تاما ولا يمكن التحقق منه. في حين يشترط في الحدث التاريخي أن يكون تاما ومتحققا منه[2].

(1) **Dorrit Cohn.** Le propre de la fiction. traduit de l'anglais (Etars Unis) par Claude Hary-Shaeffer. p. 35.

(2) تعرف دوريت كوهن التخييل بأنه سرد غير مرجعي لا يحيل إلى أحداث خارجية وإنما إلى نفسه (المرجعية الذاتية **autoréférentialité**). انظر المرجع نفسه. ص. 29-30.

هـ- يضطر السارد، بحكم واجب الذاكرة، للعودة إلى لحظات معينة بهدف استرجاع زمنها الضائع وطرد الأرواح الشريرة التي علقت بها (ما يصطلح عليه بول ريكور بالتعزيم). ويضطلع في كل استرجاع بملء ثقوب اعتراها النسيان أو تفادي التكرار الذي يحتمه الإفراط في التذكر. وفي هذا الصدد ارتأت الروائية أن تثير ما خلفته مرحلة تاريخية من جروح وندوب في ذاكرة أهل حاحا من جراء ضعف الدولة الوطاسية وتفككها من جهة، وتوطد الاستعمار البرتغالي في منطقتهم من جهة أخرى. ولم يكتف البرتغاليون وأعوانهم بنهب ممتلكات الحاحيين واستهداف كبريائهم الوطني بل سعوا إلى تمريغ أنوفهم في التراب باختطاف زاينة ومساومتها للنيل من عرضها. وهكذا «تختزن أرشيفات الذاكرة الجماعية جروحا حقيقية ورمزية»[1]، يتم الرجوع إليها أحيانا بهدف استثمارها في تعزيز الحماس الوطني والاحتراس أكثر من الآخر بوصفه يشكل خطرا على الهوية[2]. ولكن ما حفز الروائية على النبش في الذاكرة الجريحة (وهو مبرر آخر للاطلاع على أرشيفات الماضي الأليم) هو أن تستخلص العبر المناسبة والقيمة المثالية. «لن تكون الذاكرة ملائمة إلا إذا حولت إلى مشروع. إذا كانت الصدمة تحيل إلى الماضي فإن القيمة المثالية توجه نحو المستقبل. والحال إن تقديس الذاكرة من أجل الذاكرة يعطل، باستهداف المستقبل، مسألة الغاية، مسألة الرهان الأخلاقي»[3].

المصادر والمراجع

أ- العربية:

- **جورج لوكاش**. نظرية الرواية. ترجمة الحسين سحبان.منشورات التل. الرباط. الطبعة العربية الأولى 1988.
- **فليب هامون**. سيميلوجية الشخصيات الروائية. ترجمة سعيد بنكراد. دار الحوار. ط 1/ 2013.
- **مليكة رتنان**. لبؤة حاحا. شركة المدارس للنشر والتوزيع. الدارالبيضاء 2013.
- **ميخائيل باختين**. الماركسية وفلسفة اللغة. ترجمة محمد البكري ويمنى العيد. دار توبقال للنشر. ط1/ 1986.

(1) **Paul Ricœur.** La mémoire . l'histoire. l'oubli. p. 99.

(2) وهو يثمل سببا من أسباب هشاشة الهوية. نشعر بأن الآخر يشكل خطرا حقيقيا على الهوية بإهانتها وإقصائها وكراهيتها. وما يدعو إلى العجب: هل يجب أن تكون هويتنا هشة إلى درجة لا نقبل أن يكون للآخرين طرقهم الخاصة في العيش والتفاهيم والتميز بهويتهم الخاصة. انظر المرجع نفسه. ص. 99.

(3) نفسه. ص.105.

ب – اللغة الأجنبية:

- **A.J. Greimas** et **J. Courtés.** Sémiotique Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II. Hachette.
- **Béatrice Didier.** L'écriture –femme. Puf. 1éd 1981.
- **Dorrit Cohn.** Le propre de la fiction trad. de l'anglais (Etars-Unis) par Claude Hary-Shaeffer. éd Seuil 2001.
- **Gérard Genette.** «Discours du Récit» in Figure III. Seuil. Paris1972.
- **Jean-Marie Schaeffer.** Pourquoi la fiction? Seuil 1999.
- **Jean Ricardou.** «Ecrire en classe».Pratiques n° 20. juin 1978.
- **Lucien Dllenbach.** Le récit spéculaire Essai sur la mise en abîme. Seuil. 1977.
- **Paul Ricœur.** La mémoire , l'histoire, l'oubli. édition du Seuil. 2000.
- **Roland Barahes .** S/Z. édition du Seuil1970.
- **Tzvetan Todorov.** «Les catégories du récit littéraire» in L'analyse structurale du récit. Communication8. Seuil 1981.

السميائيات التأويلية: التعاضُد التأويلي والتلقّي والأكوان الخطابية

عبد الله بريمي[1]

مقدمة:

سنوضّح في هذه الدراسة أهمّ ملامح النظرية السميائية، خاصة في أبعادها التأويلية، عند بورس. ونقصد بالنظرية السميائية خطابا نظريا حول الظواهر التأويلية، وهي مجموعة من المفاهيم المنظَّمة التي تمكّن من وصف آليات إنتاج الدلالة داخل موضوع ثقافي ما. ولفهم ما تدلّ عليه هذه السيرورة في أبعادها النظرية والعملية، لا بدّ من تحديد المستويات الدلالية التي تحتضنها، حيث لا وجود لمعنى إلا من خلال سيرورة تنقله من حدوده المفهومية المجردة والمتصلة والمعزولة عن أي سياق، إلى كيانات أو مستويات ملموسة يُستثمَر من خلالها هذا المعنى عبر استحضار كل أشكال التدليل التي تحققه في واقعة ما. إن هذا الانتقال لا يتمّ بصورة اعتباطية، بل بواسطة أشكال توسطية ثقافية ورمزية تربط بين المجرد والمحسوس أو بين النموذج ونسخته، وهي أشكال تحدد العلاقات وصور التبادل الممكنة بين المستويين. «فما بين المحافل الأصلية الأولى حيث تتلقى المادة المضمونية أولى تمفصلاتها وتتشكل باعتبارها شكلا دالا وبين المحافل النهائية حيث تتجلى الدلالة من خلال لغات متعددة، يمكن إدراج محفل للتوسط تنتظم داخله بنيات سميائية تمتلك وضعا مستقلا»[2].

إن هذه البنيات لصيقة بالفعل التأويلي عند بورس، وهو فعل محكوم باستراتيجية تسعى إلى تحديد الطرق التي يتم بها تشكيل المعنى وتنظيمه داخل وقائع مادية قصد تداوله وتصريفه في أفعال وممارسات وسلوكات مخصوصة.

(1) أستاذ باحث في السيميائيات. الكلة المتعددة التخصصات – الرشيدية/ المغرب

(2) **Greimas (A.J):** Du Sens. p. 160.

إن هذه الخاصية تجعل من السميائيات عند بورس نشاطا معرفيا متكاملا، وهو نشاط لا يقتصر على ممارسة محدودة دون غيرها، بل إننا نُلفي داخل هذا النشاط نموذجا تأويليا وتحليليا يشتمل على كل الوقائع الدالة التي تنتجها الممارسة الإنسانية في أبعادها الفردية والجماعية.

لهذا لا تنفرد السميائيات عند بورس بموضوع محدّد، فهي تهتمّ بكل الظواهر الثقافية الدّالة وكل ما ينتمي إلى التجربة الإنسانية بدل الاقتصار على ما هو لساني في هذه التجربة فقط.

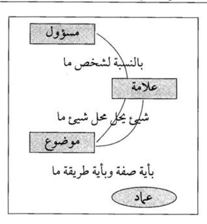
العلامة: البناء العام وآليات الاشتغال

إن الحديث عن العلامة في تصور بورس، وعن طرق صياغتها وأشكال تداولها هو حديث عن النشاط الإنساني باعتباره بؤرة مركزية منتجة للعلامات ومستهلكة لها في الوقت نفسه. فهذا النشاط لا يقف فقط عند حدود إنتاج موضوعات ثقافية يلقي بها للتداول والاستهلاك، بل إنه يدرجها أيضا ضمن أنساق تعطيها أبعادها وتحققاتها المستقلة. لذلك فالعلامة من حيث الوجود والاشتغال ليست وحدة تهتم بتعيين الأشياء والوقوف عند حدودها التقريرية فحسب، إنها بالإضافة إلى ذلك تهتم بتأويلها، إذ هي في الأول والأخير نمط في بناء التجربة الإنسانية. من هنا نستطيع القول، إن الآليات الإدراكية هي في الوقت نفسه آليات اشتغال الحالات التي تقودنا إلى توليد وتأويل العلامات.

بناء على ذلك، تكون العلامة، إذن، هي الوجه الآخر لإواليات الإدراك. والإدراك في منشئه وفي منطلقاته الأصلية هو معرفة مبنية على افتراضات تستند بدورها إلى معرفة سابقة من أجل إنتاج معرفة مضافة، لذا لا يمكن تصور سيرورة تأويلية معزولة وخارجة عن عمليات الإدراك هاته سواء كان إدراكا «للأنا» أو إدراكا للعالم والمحيط الخارجي الذي تتحرك داخله هذه «الأنا». إن هذا الإدراك لا يتم دفعة واحدة، بل هو إدراك يتم بوسائط ويستند في إنتاج دلالاته إلى عجلة التسنين الثقافي والرمزي. لهذا فكل شيء يمكن أن يشتغل بوصفه علامة، فالتجربة الإنسانية تشتغل بكافة أبعادها كمهد للعلامات؛ لحياتها ولنموها ولموتها أيضا. فالإنسان منتج للعلامات وهو أول ضحية لها.

يعرف بورس العلامة في قوله: «إن العلامة، أو الماثول، هي شيء يعوِّض بالنسبة لشخص ما شيئا ما بأيّة صفة وبأيّة طريقة. إنها تتوجّه إلى شخص ما، أي تخلق في ذهن هذا الشخص علامة موازية أو ربما علامة أكثر تطورا. وهذه العلامة التي تخلقها أسميها مؤوِّلا للعلامة الأولى. وهذه العلامة تحلّ محلّ شيء ما: موضوعها. إنها لا تحلّ محلّ هذا الموضوع، تحت أيّة علاقة كيفما كانت، بل عبر الإحالة على فكرة أطلقت عليها أحيانا عماد الماثول»[1].

(1) **Peirce (Charles Sanders).** Ecrits sur le signe. p. 121.



إن هذه الدينامية (ماثول يحيل على موضوع عبر مؤول أي سلسلة الإحالات) هي ما يشكل في سميائيات بورس ما يطلق عليه السميوزيس؛ أي السيرورة المؤدية إلى إنتاج الدلالات وتداولها، وهي المسؤولة عن العلاقة السميائية التي تربط الماثول بالموضوع عبر الأشكال التوسطية التي يقوم بها المؤول.

«إن العلامة، هي كلّ ما يحدِّد شيئا آخر (مؤوِّلها) ليحيل على موضوع تُحيل عليه هي نفسها (موضوعها) بنفس الشكل، ويصبح المؤوِّل بدوره علامة وهكذا دواليك في إطار سلسلة لامتناهية»[1].

فالأمر يتعلّق، إذن، بعلاقة ثلاثية، وهي في عمقها علاقة سميائية خاضعة لمبدإ التنظيم والتركيب. إن هذه العلامة تضع للتداول ثلاثة عناصر: ماثول (أول) يحيل على موضوع (ثان) عبر مؤول (ثالث)[2]. ويصبح هذا الأخير بدوره علامة تنبثق عنه سلسلة لامتناهية (نظريا على الأقل) من الإحالات.

---

(1) Ibid. p. 126.

(2) لقد اكتفيت فقط بالإحالة على التوزيع الثلاثي العام الذي يتحكم في البناء العام للعلامة، لأن هذا التوزيع هو الذي يشير إلى مجمل التوزيعات الفرعية الأخرى. ذلك أن العلامة نفسها تنتمي في إطار السيرورة السميائية إلى مقولات وإلى أنواع وإلى أقسام فرعية ومختلفة من العلامات. هذا الانتماء تحدّده شروط ومقتضيات الإحالة؛ إذ ينظر إلى العلامة في علاقتها بذاتها بوصفها أولى وفي علاقتها بموضوعها بوصفها ثانية وفي علاقتها بمؤولها بوصفها ثالثة. فبالنسبة لعلاقة العلامة مع ذاتها، فإنها تبقى كما هي في استقلال عن موضوعها وعن مؤولها. وبوصفها أولى، فإنها ستدخل في باب الإمكان أي (علامة نوعية)، و(علامة فردية) واقعية تخرج من دائرة الغموض والتعميم إلى التجسيد المحدّد في الزمن والمكان بوصفها ثانية، و(علامة قانونية) بوصفها ثالثة؛ أي علامة مسننة خاضعة لمبدإ العرف والعادة وهي التي تمكن من ربط الأولى بالثانية. وبالنسبة لعلاقتها مع موضوعها فإنها إما أن تشبهه أو تشير إليه باعتماد السياق أو تحدّده بموجب قاعدة أو قانون ما، وهي على التوالي (أيقونة)، و(أمارة)، و(رمز). وبالنسبة لعلاقتها مع مؤوّلها، فإنها بكل بساطة تدرك أو تمثل غير متجاوزة

«إن الماثول، هو بمثابة شيء أول يقيم علاقة مع ثان يسمى موضوعه، وهي علاقة ثلاثية أكثر أصالة بحيث يمكنه تحديد ثالث يسمى مؤوله، وذلك بأن يقيم مع موضوعه نفس العلاقة الثلاثية التي يقيمها هو نفسه مع هذا الموضوع نفسه. إن هذه العلاقة الثلاثية، هي علاقة أصيلة؛ أي أن عناصرها مجتمعة ومرتبطة فيما بينها بطريقة لا يمكن معها لهذه العلاقة أن تتحول إلى علاقات ثنائية»[1].

استنادا إلى هذا وجب النظر إلى العلامة بوصفها وحدة ثلاثية المبنى غير قابلة للاختزال في عنصرين كما هو الحال عند سوسير في الدال والمدلول. «فإذا كان سوسير يصر على استبعاد المرجع من تعريفه للعلامة ويعتبره معطى غير لساني، فإن بورس ينظر إلى المسألة من زاوية أخرى. فبناء العلامة يرتكز في تصوره عل فكرة الامتداد التي تجعل من الكون بكل مكوناته وحدة لا تنفصم عراها. فما يؤثث الكون ليس أشياء مادية، بل علامات، ونحن لا نتحاور مع واقع مصنوع من ماديات، بل نتداول هذا الواقع من خلال وجهه السميائي «إننا نحيا داخل كون رمزي، (...) وبقدر ما يزداد النشاط الرمزي يتراجع الواقع»[2].

لا تنتج العلامة عند بورس دلالة أحادية ومكتفية بذاتها ولا يمكن أن تُطرح وتُعزل بعيدا عن تحققاتها، إنها تولّد عددا من التمثيلات المتسلسلة، يمكن النظر إليها بوصفها سيرورة تدليلية منتجة لمعرفة أكثر عمقا وتطورا. ولا يمكن للذات الإنسانية أن تفكر خارج هذه السيرورة.

هذا يعني أن الأشياء المرتبطة بالتجربة الإنسانية التي تشتغل باعتبارها علامة، يتم تداولها كذلك بوصفها سيرورة سميوزيسية تتحدد كتكثيف لهذه التجربة والممارسة بكل أبعادها وتجلياتها الذهنية والعملية.

على هذا الأساس فإن تعريف العلامة، كما ورد عند بورس، لا ينفصل عن تعريف السميوزيس. والسميوزيس هي الوجه الآخر لعمليات الإدراك، ممّا يجعل منها سيرورة ترتهن وتستعيد المقولات الفلسفية الإدراكية الظاهراتية التي تحكم كل الوقائع في «الآن» و«الهنا». وخارج هذه السيرورة لن تحيل الوقائع سوى على قضايا مجردة عالقة عارية من التاريخي والتسنين الثقافي؛ أي عارية من الفكر والضرورة والدلالة والقانون.

حدود الإمكان الأولاني (خبر) أو تتجاوز ذلك إلى الفعل والتجربة كشيء يؤسس لعلاقة أو لوجود واقعي انطلاقا من معطيات منطقية (تصديق) أو يتمّ تأويلها عن طريق الاستدلال بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى؛ أي باعتماد الافتراض والاستقراء والاستنباط (حجة). للمزيد أنظر Ecrits sur le signe

(1) **Peirce (Charles Sanders).** Ecrits sur le signe. p. 147.

(2) سعيد بنگراد. السميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها. ص.61.

ويطلق بورس «السميوزيس» أو السيرورة التدليلية أو فعل العلامة على السيرورة التي يشتغل بموجبها شيء ما بوصفه علامة، وهي سيرورة تتصل بقضايا الدلالة وبكيفية إنتاجها وطرق اشتغالها. يقول بورس: «أقصد بالسميوزيس (...) الفعل أو التأثير الذي يستلزم تعاضد ثلاثة عناصر، هذه العناصر هي العلامة وموضوعها ومؤوِّلها، ولا يمكن لهذا التأثير الثلاثي العلاقة أن يُختزَل بأيّ شكل من الأشكال إلى أفعال بين أزواج»[1].

إن السميوزيس-السيرورة التي يشتغل من خلالها شيء ما بوصفه علامة- سيرورة ثلاثية، لذا لا ينبغي فهمها بعيدا عن الإطار التداولي؛ أي دراسة أيّ فعل كلامي كيفما كان نوعه أو حالته داخل سياق ثقافي ما. وفعل وصف دلالة ما، معناه وصف السيرورة المعرفية التي تؤوِّل من خلالها علامة ما. وداخل هذه السيرورة، لا يمكن للعلامة أن تحقّق وجودها وحضورها الفعلي إلاّ من خلال عنصر التوسّط الإلزامي الذي يقوم به المؤوِّل. هذا الأخير هو الذي ينتج شروطا تبين ربط الشيء المبهم بالمجسّد، ويتيح فرصة إمكانية تمثيل الموضوع داخل الواقعة الإبلاغية. فهي سيرورة ثلاثية تقوم بتحريك وتفعيل ثلاثة عناصر، ما يعمل بوصفه علامة، وما تحيل عليه هذه العلامة ثم الأثر الناتج عنها؛ أي بين ماثول (أول) وموضوع (ثان) ومؤوِّل (ثالث)[2]، ويمكن النظر إلى هذه العناصر بوصفها الحدود البانية لهذه السيرورة. هذه الأخيرة، تتحول إلى نسق يتحكّم في إنتاج الدلالات وتداولها. ويمكن التمثيل لذلك بكلمة «شجرة» فهي تدلّ لأنها تشتمل على العلاقات الآتية:

«1- متوالية صوتية تشتغل كتمثيل رمزي متعارف عليه عند مجموعة لغوية محددة (المجموعة اللغوية العربية في حالة كلمة «شجرة»)؛

2- موضوع يستند إليه التمثيل من أجل إنتاج الصور الذهنية، وهو ما يشكّل أساس المعرفة، فالمعرفة التي لا تستند إلى موضوع لا يمكن أن تكون معرفة؛

3- مفهوم يحوّل الموضوعات إلى صور ذهنية تغنينا عن الوقائع، وتمكننا من التخلص من ربقة «الأنا» و«الهنا» و«الآن»»[3].

إن العلاقة بين هذه العناصر الثلاثة يجعل السيرورة منفتحة على احتمالات تأويلية. هذا الانفتاح هو المعادل الحقيقي للسميوزيس؛ «فالسميوز لا يمكن أن تكون تدبيرا لشأن خاص بعلامة مفردة، ولاعلبا لعلامة معزولة. إن السميائيات هي طريقة في رصد المعنى وتحديد بؤره ومظانّه، إنها أيضا

(1) **Peirce (Charles Sanders).** Ecrits sur le signe. p. 133.

(2) لا بدّ من الإشارة إلى أن «المؤوّل» هو عنصر مشكِّل للعلامة، وهو نفسه علامة، وليس الشخص الذي يؤوِّل.

(3) سعيد بنگراد. السميائيات مفاهيمها وتطبيقاته. ص. 167.

طريقة في الكشف عن حالات تمنّعه ودلاله وغنجه. ولهذا فالسميوز ليست تعيينا لشيء سابق في الوجود ولا رصدا لمعنى واحد ووحيد، إنها على العكس من ذلك إنتاج، والإنتاج معناه الخروج من الدائرة الضيقة للوصف«الموضوعي» إلى ما يحيل على التأويل باعتباره سلسلة من الإحالات المتتالية الخالقة لسياقها»[1].

إن هذه الاحتمالات -وهي احتمالات سميوزيسية- تدلّ على أن الانتقال داخل السميوزيس من عنصر لآخر يكسب العلامة تحديدات أكثر اتساعا وعمقا، سواء تعلّق الأمر بالمعطيات التقريرية الحرفية بوصفها النشاط الأول المرتبط بفعل إنتاج الدلالة، أو المعطيات الإيحائية بوصفها نشاطا ثانيا يقذف بالعلامة نحو عالم التأويل، «فالعلامة شيء تفيد معرفته معرفة شيء آخر»[2].

فما نحصل عليه في نهاية المسير التأويلي هو حدّ بدئي لمعرفة عميقة تطرحها العلامة. فكلّ مؤوِّل جديد يشرح الموضوع السابق انطلاقا من معارف وتصورات جديدة، وهي تصورات تجعل من السميوزيس بؤرة للتوالد الدلالي اللامتناهي، هذا اللاتناهي لا يفصل العلامة عن أصلها، بل يحافظ على هويتها وتماسكها. «إن النشاط التأويلي، وفق الغايات السميوزيسية، المعلنة أو الضمنية فعل كلّي، إن كانت آثاره المباشرة هي تعيين دلالة ما (تعيين ما)، فإن عمقه لا تحدده سوى الإحالات ذاتها التي تجعل من أي نسق سميائي بؤرة للتوالد الدلالي اللامتناهي»[3].

إن اللانهائي في هذا التوالد الإيحائي، وهذه السيرورة التدليلية لا يقيم قطيعة مع الحدّ البدئي، إنه يقوم بتعميق تمثّلاتنا ومعارفنا التي وضعت للتداول في الإحالة الأولى.

غير أنه إذا كانت سيرورة السميوزيس سيرورة تأويلية لامتناهية، فعلينا أن نفهم بأن عملية التأويل هذه ليست عملية حرّة، بل إنها حرية مشروطة؛ أي بقدر ما توهمنا عملية التأويل في أننا أحرار فيما نقول، فإننا في الوقت نفسه نجد أنفسنا مجبرين على تأويل وذكر ما يرد الشيء المؤوَّل قوله.

فالسميوزيس لا تقف عند حدود رصد المعنى الأولي الذي يحيل عليه التمثيل من خلال إحالته الأولى، بل تشير إلى إمكان استمرار هذه الإحالات دون انقطاع إلى ما لانهاية[4].

ومن منظور بورس، فلا وجود لعلامة في ذاتها، بل يمكن لكل شيء ولكل ظاهرة أن تصبح

(1) نفسه. ص. 35/34.

(2) أمبرتو إيكو. التأويل بين السميائيات والتفكيكية. ص. 120.

(3) سعيد بنگراد. السميوزيس والقراءة والتأويل. مجلة علامات. ع 10. ص.46.

(4) سعيد بنگراد. السميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها. ص.167.

علامة. والتحوّل إلى علامة يعني الدخول في السميوزيس. بهذا المعنى «فالسميائيات ليست علم العلامات، بل هي علم السميوزيس»[1].

إن صياغة هذه السيرورة السميائية، معناه وصف سلسلة الحجج البانية لهذه السيرورة، بدءا بإدراك العلامة وانتهاء بحضورها في ذهن الشخص المؤوِّل لموضوع هذه العلامة. وهذا لن يتحقق إلاّ عندما تستقرّ هذه السلسلة في نقطة ما. أي إنها تعيد إنتاج الموضوع نفسه في إطار سيرورة لا متناهية.

فكلّ علامة هي موضوع تجربة، وإدراك نواة هذه العلامة، ومختلف عناصرها يجعل إمكانية فهمها أمرا ذا أهمية. وأول ما تبتدئ به هذه السيرورة هو تأكيد حقيقة التمثيل، بعد ذلك، فإن كل سيرورة استدلالية تالية تقتضي إنتاج متوالية من العلامات أكثر تطورا؛ ذلك أن موضوع العلامة يصبح هو الآخر موضوع بحث مستمر، والحجج والأفكار البانية لهذه السيرورة تسعى في كل خطوة إلى تأمين المرور من تمثيل لآخر، من موضوع إلى موضوع آخر لم يُحدَّد بعد. ثم تتوقف هذه السيرورة في لحظة ما، لتستمرّ رحلة البحث عن المعنى من جديد. وفي كلّ بحث نصطدم تارة بالإنتاج وأخرى بالتأويل: الأول هو اختيار لتمثيل ما، أما الثاني فهو بحث مستمر حول هذا الاختيار. بمعنى آخر، تركّز هذه السيرورة الدلالية على إعادة بناء النواة الخاصة بالموضوع الذي يتم ربطه أو إيصاله دائما بالعلامة. إن الأمر يتعلق ببحث مستمر، وهو بحث يُفضي بنا إلى قضايا دلالية أكثر عمقا، وأكثر تطورا، وتكرار هذا البحث يولِّد لنا عادات في التأويل.

تنطلق هذه السيرورة من عنصر لتصل إلى عنصر آخر، وكيفما كانت طبيعة الظاهرة المدروسة، فإن الانتقال من العنصر الأول إلى العنصر الثاني لا يمكن أن يتم عن طريق الصدفة، وإلاّ أصبحنا أمام سيرورة غير متماسكة. لذلك يجب التعامل مع هذا الانتقال بوصفه معطى توسّطيا بانيا ومتحكِّما في كل المسيرات التأويلية التي تربط بين العنصر الأول والعنصر الثاني.

وتقتضي صياغة هذه السيرورة استحضار عناصرها وتمييز مختلف المراحل المشكِّلة لها، انطلاقا من تصنيف مقولي لتلك العناصر. كما أنها تشتغل أيضا، بوصفها استعادة للمقولات الفينومينولوجية الإدراكية التي توضح نمط اشتغال الوجود وعلله الخاصّين بكلّ التجربة الإنسانية. فما يجربه الإنسان وما ينتجه من دلالات ينبغي أن يُتناول باعتباره حصيلة تفاعل دقيق بين ثلاثة عناصر توضِّح إدراكه لذاته وللعالم الخارجي في آن واحد.

(1) **Francoise (Armengaud).** La Pragmatique. que sais-je? n° 2230. p. 19.

هذه العناصر هي: الماثول والموضوع والمؤوِّل. حيث الماثول يحيل على الموضوع عبر المؤوِّل في إطار سيرورة لامتناهية[1]».

السميوزيس والبناء النصي:

تنطلق سميائيات بورس من مبدإ أساسي مفاده أن «العلامة شيء تفيد معرفته معرفة شيء آخر». إن هذه المعرفة المضافة (بالمعنى البورسي للكلمة) تدل على أن الانتقال من مؤول إلى آخر يكسب العلامة تحديدات أكثر اتساعا سواء كان ذلك على مستوى التقرير أو على مستوى الإيحاء. إن التأويل باعتبار موقعه داخل نسيج السميوزيس اللامتناهية، يقترب أكثر فأكثر من المؤول النهائي المنطقي. فالسيرورة التأويلية تنتهي، في مرحلة ما إلى معرفة خاصة بمضمون الماثول أرقى من تلك التي شكلت نقطة انطلاق هذه السيرورة»[2].

فالعلامة وفق هذا التصور لا تنتج دلالة تكتفي بذاتها، بل إنها تولّد سيرورة تدليلية أكثر تطورا انطلاقا من فعل التمثيل وأشكال الإحالة، والعلاقات التي تتم بين عناصر هذه السيرورة. هذه المعرفة المضافة تدلّ على أن الانتقال من عنصر داخل هذه السيرورة إلى آخر يعطي للسميوزيس بعدها التوليدي في إنتاج سلسلة لامتناهية من العلامات. فكل علامة تؤوّل أخرى ومن شأن أيّ فعل تأويلي أن يتحوّل بدوره إلى علامة ويولّد سيرورة سميائية جديدة، وهو ما يجعلنا بصورة واضحة أمام مفهومي التوليد والتأويل في سميائيات بورس.

إن مفهوم التأويل -حقيقة- هو ما يهمنا أكثر لأنه هو الذي يؤسس الفرضية القائلة: «إن المعنم هو نص مفترض والنص هو امتداد لآثار معنوية»[3]. وتعدّ هذه الفرضية أساسية، لأنها تفترض، وبصورة مسبقة، الدور الحقيقي الذي يُعهد للقارئ بوصفه المسؤول عن فعل التأويل، وبالتالي انخراطه في تحيين النص.

لذا فإن الفرضية السالفة ليست جديدة، ففي سميائيات بورس ما يؤكّد وجود هذه الفرضية خاصة تصوّره المنسجم والمتكامل لمفهوم السميوزيس اللامتناهية وغنى نظرية المؤولات، لما لهذه الأخيرة من أهمية في عقد الصلة بمفاهيم متداولة كثيرا في الحقل التداولي، خاصة المفاهيم المتعلّقة بمقامات وظروف التلفظ، وتلك التي لها علاقة بافتراضات الذات المؤولة واقتضاءاتها والاشتغال الاستدلالي

(1) إن لهذه السلسلة حدّ. هذا الحدّ هو ما يوفّره سياق العلامة وفرضياتها القرائية. بمعنى آخر، إن السيرورة التأويلية تقلص من حجمها وإمكانياتها عندما ترسم لنفسها اختيارا يعدّ بمثابة سيرورة تأويلية تقود إلى تحديد شكل تستقرّ عليه الدلالة النهائية.

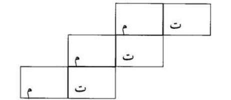
(2) **Umberto Eco.** Les limites de L'interprétation. p. 371.

(3) **Umberto Eco.** Lectoo in fa Umberto Eco Bula Ou la coopération interprétative dans les textes narratifs. p. 32.

لتأويل النص. هذا الأخير يقتضي التحيين من قبل الذات المؤولة. وهو بذلك يفسح المجال أمامها لإمكانات تأويلية متعددة، إنه بتعبير إيكو، «منتوج يشكّل قدره التأويلي جزءا من آليته التوليدية»[1]. ولا شكّ أن توليد وتأويل نصّ ما، في حالة بورس، يعني تشغيل استراتيجية سميوزيسية متعاضدة تراعي التأليف والتمفصل بين مختلف العناصر المشكّلة لها (الماثول والموضوع والمؤول).

ففي هذا المنظور، يصبح كل مؤول باعتباره هو الآخر علامة، بناء سميائيا قابلا بدوره لتأويل آخر، هذه السلسلة اللامتناهية من التأويلات، هي مجرد احتمال سميوزيسي لا يمكن أن يتحقق إلاّ ضمن سياق محدّد أو من زاوية بعينها. «فالسميوزيس -بصورة مفترضة- لامتناهية، إلاّ أن أهدافنا المعرفية تقوم بتأطير وتنظيم وتكثيف هذه السلسلة غير المحدّدة من الإمكانات. فمع السيرورة السميوزيسية ينصبّ اهتمامنا على معرفة ما هو أساس داخل كون خطابي محدد»[2]. هذا الكون الخطابي هو الذي يحدّ من حجم التأويل وامتداداته، إنه يشكّل فاصلا بين التأويل اللامتناهي والمتناهي (نسبة إلى المتاهة) الذي لا تحكمه ضفاف، والمسير التأويلي المحكوم بانتقاءات سياقية والذي له ضوابطه ومنطقه ونتائجه الدلالية. مما يعني أن السيرورة التأويلية متناهية من حيث التجسيد العملي. «فالعلامة تكتسب مزيدا من التحديدات كلما أوغلت في الإحالة والانتقال من مؤول إلى آخر. من هنا، فإن الحلقات المشكّلة لأي مسير تأويلي تقود إلى إنتاج معرفة أعمق وأوسع من تلك التي تقدمها العلامة في بداية المسير. وهكذا فإن ما نحصل عليه من معرفة في نهاية السلسلة هو تعميق للمعرفة التي تطرحها العلامة في حدّها البدئي»[3]. بمعنى آخر إن هذه السيرورة تنتهي في مرحلة ما إلى إنتاج معرفة متعلّقة بمضمون العلامة أرقى وأكثر تطورا من تلك التي كانت في البداية. إلاّ أن لهذا التطور والثراء التأويلي صلة بهوية العلامة وبأصولها الأولى.

«وإذا أردنا تمثيل السميوزيس اللامتناهية، فإننا سنحصل بصورة تقريبية على الشكل الآتي:



(1) Ibid. p. 68/70.

(2) **Umberto Eco.** Les limites de L'interprétation. p. 371.

(3) **سعيد بنگراد**. السميوزيس والقراءة والتأويل. ص.48/47.

حيث يتم تأويل كل موضوع مباشر بواسطة علامة أخرى (الماثول في ارتباطه مع الموضوع المباشر الذي يناسبه)، وهكذا دواليك إلى ما لانهاية. وبهذه الطريقة فإننا ننتج ما يشبه نموا لمدلول كلي خاص بالتمثيل الأول؛ أي ننتج مجموعة من التحديدات ما دام كل مؤول جديد يشرح انطلاقا من قاعدة مغايرة الموضوع السابق ليصل بنا الأمر في النهاية إلى تشييد معرفة عميقة تخص نقطة انطلاق السلسلة وتخص هوية السلسلة في الآن نفسه»[1].

وانطلاقا من مفاهيم بورس المتعاضدة، سيكون النص حقلا منفتحا ومتعددا يساهم في تكاثر إنتاج العلامات، إذ سيكون تأليفا من العلامات مع مؤوّلاتها وموضوعاتها. فعندما يقرأ المرء العلامة من جهة علاقاتها وتوزيعاتها الثلاثية (الأيقونة والأمارة والرمز)، فإن علاقاتها بالموضوع تشير إلى سمات النص الأساسية. وطبقا لبورس، فبوسع الأيقونة أن تدلّ بفضل طبيعتها الخاصة فقط؛ أما الأمارة فتتأثر، حقيقة، بالموضوع؛ والرمز هو إنجاز لقانون ما. وفي هذه الحالة، سوف يطابق النص ما يقع خارج ميدانه أعني ميدان الموضوع الذي يصاحبه.

والنص بهذه الصفة التوليدية يعدّ نسقا مفتوحا من العلامات مع معانيها المتعددة. وتنشأ هذه التعددية انطلاقا من سلسلة الإحالات الدالّة والمحكومة بغايات تأويلية محددة، يكون فيها للذات المتلقية القدرة على تحيين هذه الإحالات باعتمادها قيود الانتقاء السياقي والملابسات المقامية المحيطة بفعل القراءة.

إن السياق والظروف المقامية شيء ضروري لكي يتسنى للمؤول منح التعبير دلالته الكاملة والتامة، غير أن التعبير يشتمل على دلالات افتراضية تسمح للمؤول بأن يتوقع سياقه. وفي هذا يعتمد هذا المؤول على قدرته الموسوعية ومجموع التجارب الضمنية، بلغة بورس، التي تستند إلى معطيات ثقافية مقبولة اجتماعيا وتاريخيا.

ولتبيان أهمية السياق يورد أمبرتو إيكو المثال الآتي:

إننا نتعرف إلى الأسود في ثلاث حالات؛ في الغابة والسيرك وفي حديقة الحيوانات. وكل الإمكانات الأخرى تبقى ظنية وخارج المعيار أو المألوف: وعندما تتحقق فإنها تطلق تحديا للموسوعة وتنتج نصوصا تشتغل بوصفها نقدا لسانيا واصفا للسنن. فالغابة والحديقة والسيرك تشكل ظروفا سميائية قادرة على التدليل (ما دامت مدرجة في الموسوعة) يمكن من خلالها إنتاج

(1) **Umberto Eco.** Les limites de L'interprétation. p. 373.

الوحدة المعجمية/ أسد. أما في نص ما فإن هذه الظروف نفسها يمكن أن تحدد لفظيا بكيفية يمكن معها أن تصير تحققات لسانية. فنقول حينئذ إن محتوى (الآثار المعنوية) أسد الذي يتوقع سلسلة من السمات التقريرية الثابتة (التي لا تتجاوز حدود ما يسمح به القاموس) يعود فيضم إليه سلسلة من السمات الإيحائية التي تتراوح تنوعا وفق ثلاثة انتقاءات سياقية. فإذا حدث وأن ظهر الأسد في سياقات حيث ترد عبارات مثل: غابة وإفريقيا... فالأسد هنا يوحي بالحرية والضراوة والتوحش... أما إذا وجد في سياق حيث يشار إلى السيرك، فإنه يوحي بالترويض واللياقة... وفي حال اندراجه ضمن سياق حيث تذكر حديقة الحيوانات، فإنه يوحي بالأسر والوضع في قفص. هكذا يتضح إذن، كيف يستطيع التمثيل الموسوعي لكلمة «أسد» أن يأخذ بعين الاعتبار انتقاءاته السياقية:

(سياق الغابة): حرية وضراوة...
أسد: (سياق السيرك): ترويض...
(سياق الحديقة): أسْر.... [1].

فإذا كانت الوحدة المعجمية «أسد» تمثُل أمامنا بوصفها وحدة مضمونية ثابتة ومحددة من خلال وجود نواة دلالية دائمة، وتحتوي في داخلها عل سلسلة من الإمكانات الدلالية التي تتعدد تحققاتها داخل الواقعة بتعدد وتنوع السياقات، فإن الخطاب بوصفه أداة تحيينية للكون الدلالي يعمد إلى انتقاء إمكانية ما من مجموع الإمكانيات المتاحة، وهو بذلك يساهم في تقليص حجم السياقات وتهذيبها.

الأكوان الخطابية:

إن الفاعلية التأويلية عند بورس هي من طبيعة استدلالية (الاستقراء الاستنباط والافتراض)، فأن نؤول معناه أن نستنبط وأن نتوقع ونفترض ونستنتج انطلاقا من النص سياقا ممكنا يجب على القراءة المتواصلة إما أن تؤكده أو تصححه. ويستعين المؤول في هذا العمل التوقعي بمعارفه وتجاربه القبلية وهي في اصطلاح أمبرتو إيكو:

الموسوعة:

إن الأمر يتعلق بذاكرة جماعية يسلم بها التحليل، ويجد فيها كل ما هو رائج في السياق الاجتماعي والثقافي. هذه الذاكرة يفترضها النص ويحيّنها القارئ كي يستطيع المواجهة بين التجلي الخطي للنص وبين بنياته اللسانية «فلكي يتم تفعيل البنيات الخطابية يقابل القارئ التجلّي الخطي بنسق القواعد

(1) **Umberto Eco.** Lector in Fabula. p. 20.

الذي تقدمه اللغة التي كتب بها النص، وتقدمه أيضا القدرة الموسوعية التي تحيل عليها هذه اللغة نفسها»[1].

على هذا الأساس يمكن النظر إلى الموسوعة بوصفها سجلاً ضمنيا يستلزمه النص ويحينه المؤول، وبدونها لا يمكن للمؤول أن يتعاضد مع النص.

إن الخاصيات التي تشتمل عليها الآثار المعنوية، عادة ما تظل خاصيات مفترضة، أي إنها تظل مخزونة في موسوعة القارئ الذي يعمد ببساطة على تحيينها وتجسيدها كلما اقتضى المجرى النصي ذلك. فالقارئ من هذه الزاوية إذن، لا يظهر، ما هو متضمَّن أو مضمر من الناحية الدلالية، إلاّ لما هو بحاجة إليه. وإذ يتصرّف على هذا النحو، فإنه يجلب ويعطي حظوة وامتيازا لمدلولات سياقية أو فرضيات قرائية على حساب أخرى. ولكن، وفي سبيل أن يحسم القارئ أمر اختيار المدلولات التي حظيت عنده بالامتياز مقابل تلك التي قام بإبعادها، فإنه لا يكفيه أن يقارن كل ما تمدّنا به الموسوعة. مما يستوجب معه تفعيل البنيات الخطابية مثل الطوبيك باعتبارها فرضية قرائية[2].

الطوبي (الموضع):

من الهام جدا أن نتبيّن كيف يتم إنتاج نص ما، وكيف يمكن لقراءة هذا النص ألاّ تكون شيئا آخر سوى توضيح لسيرورته التأويلية. بمعنى آخر كيف يمكن لأيّ نص لا متناه في ذاته أن يولِّد تأويلات متوقَّعَة من قبل استراتيجيته؟

إن أيّ نص قادر على توليد سلسلة لامتناهية من التأويلات. من هذه الزاوية فطن إيكو إلى إقحام مفهوم «الطوبيك»[3]. و"الطوبيك" فرضية تداولية للقراءة والتأويل يبنيها القارئ وعليها يرتكز في تحيينه للنص. وقد ولجت هذه الفرضية ميدان الدراسات النقدية لتنتشل التلقي من وهم التعدد التأويلي المطلق، ومن الفهم الأحادي للنص في الوقت نفسه. ويعرّف إيكو "الطوبيك" "بأنها فرضية متصلة بمبادرة القارئ الذي يصوغها بطريقة بسيطة على شكل أسئلة من قبيل عن ماذا يتكلم النص؟ وما الذي تتم ترجمته بواسطة إجابة أو عنوان مؤقت؟ إنني على وشك التحدّث

(1) Ibid. p. 99.

(2) Ibid. p. 113.

(3) لا بد من أن نقيم فرقا بين مفهوم الطوبيك كما يرد عند إيكو وبين التناظر كما ورد عند گريماس. فالتناظر عند هذا الأخير يتصل بمفاهيم مثل الانسجام والاتساق والربط أي بإقامة علاقات بين عناصر النص على مستوى دلالي وهو عبارة عن مجموعة من المقولات الدلالية التي تسمح للقارئ وتمكنه من القيام بقراءة منسجمة ومتسقة لنص ما. أما الطوبيك فهو فرضية تداولية. للمزيد أنظر أعمال گريماس خاصة: Sémantique structurale وDu Sens

عن شيء ما. وتعدّ من هذه الزاوية أداة سابقة على النص ولا يقوم النص إلاّ بافتراضها إما ضمنا وإما بالإشارة إليها صراحة من خلال مؤشرات دالة مثل العنوان أو العناوين الفرعية أو من خلال الكلمات المفاتيح. وانطلاقا من فرضية الطوبيك هذه يستند القارئ في تفضيله لبعض الخصائص الدلالية للوحدات المعجمية التي يتألف منها النص واستبعاده لأخرى، وذلك لتشييد الانسجام التأويلي المسمى تناظرا"[1].

إن المعنى، بالاستناد إلى فرضية الطوبيك، يُبنى وفق استراتيجية تقيمها الذات المتلقية في أفق تحديد الانتظامات المؤدية إلى خلق الانسجام الداخلي للنص. ومن خلال هذه الفرضية أيضا تتم مقاومة كل التأويلات التي تحاول أن تستعمل النص وتقوم بنخله لكي تصل به إلى الشكل الذي يرضي نواياها.

«إن السيناريوهات وتمثلات الآثار المعنوية قائمة على سيرورات السميوزيس اللامتناهية؛ ولمّا كانت كذلك فإنها تلتمس تعاضدا من القارئ الذي يكون عليه أن يقرّر متى سيقوم بتوسيع أو إيقاف سيرورة التأويل اللامتناهي»[2]. إن هذا الفعل لا يمكن أن يتم إلاّ من خلال افتراض وجود تصور مسبق عن المعنى؛ أي تحيين مجمل معطيات الموسوعة الثقافية للقارئ. وفي هذه الحالة، فإن الطوبيك، لا يشهد على مصداقية القراءات وصحتها، وإنما على الصيغة التي تساهم بها في تنظيم الفعل التأويلي، أي تنظيم الدلالة في مسيرات تأويلية.

ومن هذا المنظور، فالتأويل – من خلال مفهوم الطوبيك – يساهم في تشييد سياقات متعددة، وكل سياق لا يمكنه أن يكون شيئا آخر سوى تفعيل وتجسيد عملي لفرضية الطوبيك. وإلى حين تحققها في سياق خاص تظل السميوزيس لامتناهية، «إنها من هذه الزاوية تغلق في كل لحظة ولا تغلق نهائيا. ذلك أن نسق الأنساق السميائية الذي يبدو، بشكل مثالي، ككون ثقافي مفصول عن الواقع، يقود في الحقيقة إلى التأثير في العالم وإلى تغييره. إلاّ أن كل فعل تغييري يتحول بدوره إلى علامة تعلن عن ميلاد سيرورة سميوزيسية جديدة»[3].

ولتحديد آليات القراءة المتعاضدة المحكومة بقوانينها الذاتية يضيف إيكو إلى الموسوعة والطوبيك مفهوم العالم الممكن.

---

(1) **Umberto Eco.** Lector in Fabula .P119.

(2) Ibid. p. 113-114.

(3) Ibid. p. 57.

العالم الممكن:

إن مفهوم العالم الممكن شيء أساسي للحديث عن توقعات القارئ، ويعدّ في نظر إيكو بناء ثقافيا[1]، يختلف عن نظيره في المنطق.

فإذا كان مفهوم العالم الممكن في تصور عالم المنطق مفهوما فارغا ومجردا وغامضا فإنه في تصور إيكو مليء ومؤثَّث بالأفراد والوظائف[2].

ولأن العالم الممكن آلية من آليات التعاضد التأويلي فإنه يشتغل وفق ثلاثة مستويات:

- فهو أداة ضرورية للقارئ الكفء.
- وهو يسكن داخل النص نفسه.
- وهو يضم ويوجه السلوك الافتراضي للشخصيات.

إن القارئ المتعاضد وهو يباشر النص السردي يكون لزاما عليه بناء مجموعة من العوالم الممكنة وذلك في علاقته مع الممكنات الحكائية التي يظهرها النص باعتباره نسقا خطيا. وبتعبير آخر فإن القارئ يتخيل عالما يفترض أنه يتطابق مع عالم المحكي الذي تتخيل فيه الشخصيات بدورها عالما يفترض أنه عالم يتطابق مع مختلف الرغبات والمتمنيات والتوقعات التي تحفز وتدفع الكائنات السردية إلى الاشتغال[3].

إن بناء السيرورة التأويلية سيظل من، هذه الزاوية، محكوما باستراتيجية التحولات المشتملة على مجموعة من الإمكانات الدلالية التي تتوقف ضرورة عند نقطة دلالية محددة يفرضها بناء التأويل نفسه. وتشتمل هذه الاستراتيجية على متوالية من الاختيارات التأويلية الخاضعة لمبدأ التوقعية. بمعنى آخر، إن هذه الإمكانات الدلالية قابلة لمبدإ التحقق داخل النص، وهو تحقق لا يمكنه أن يكون إلاّ من طبيعة جزئية.

فالمؤول وحده قادر على انتقاء وتحقيق إمكانات وتغييب أخرى - مؤقتا - وذلك بهدف خلق أكوان دلالية، تجعل من عمليات الانتقاء التأويلي موجّها حقيقيا لبناء النص وأكوانه.

«إن التأويل سيرورة في التكوين وفرضية للقراءة وإجراء تحليلي. فلا حديث عن تأويل جاهز، بل يعود الأمر إلى فرضيات للتأويل، وليس هناك تأويل مطلق، بل يتعلق الأمر بمسيرات تأويلية.

(1) Ibid. p. 170.

(2) Ibid. p. 161.

(3) فرانك شويرويجن. نظريات التلقي. ص.82-83.

فالوحدات (الوقائع) لا تدرك إلا ضمن نسق بعينه، ولهذا فهي لا يمكن أن تؤول معزولة. وبناء عليه يمكن القول إن تعدد الأنساق وتداخلها مرتبطان بتعدد المسيرات التأويلية وتنوعها. فإذا كانت «الواقعة النصية» الواحدة قابلة لأن تدرج ضمن أنساق متنوعة وقابلة للقراءة وفق أسنن متعددة، فإن التأويل لا يأتي إلى هذه الوقائع من خارجها، إنه يتخللها ويتعقب أنماط وجودها ويطاردها ليمسك بالبؤر التي تلوذ بها. إن كل تأويل هو استحضار لسياق وكل سياق هو ذاكرة خاصة «للواقعة» و«للملفوظ» و«للوحدات المعجمية»[1].

من هذه الزاوية تبدو المؤولات عند بورس وثيقة الصلة بتصورات أخرى تنتسب إلى الحقل التداولي وهي تصورات لا تعلي من شأن البنية الدلالية للملفوظ فقط، بل أيضا ظروف ومقامات التلفظ، وكل ما له صلة بالسياق والافتراضات التي تضعها الذات المؤولة موضع الفعل، ثم الاشتغال الاستدلالي لتأويل نصّ ما.

ووفق هذا التصور لمفهوم المؤول نجد أن التجارب اليومية تمثل أمامنا باعتبارها شبكة نصية، حيث الأفعال والتجارب توضع لغايات تواصلية ودلالية مفتوحة. وما يتم إنتاجه من أحداث يصبح نسيجا سميوزيسيا، حيث بمقدور أيّ شيء أن يؤول أيّ شيء آخر، لأن العلامة شيء يحلّ محل شيء آخر، «إذ لا وجود لعبارة ما سواء كانت قضية أو حجة إلاّ وتدلّ على النصوص الممكنة ومع ذلك، وفي مواجهة غنى هذه التضمينات، والوعود الاستدلالية والاقتضاءات الخاطئة، فإن اشتغال التأويل يفرض خيار الحدود كما يفرض الوجهات التأويلية والأكوان الخطابية وما يسميه بورس عالم الخطاب، والذي بتنا الآن ندركه بوضوح، إنما يمثل الشكل المناسب الذي ينبغي أن نستمده من الموسوعة لحظة الكمون (نسق دلالي كلي وشامل) حتى يتسنى لنا استعماله. والواقع أن الموسوعة عندما تكون مفعَّلة باستمرار ومختزلة ومهذّبة ومحسوم في أمرها، فإن السميوزيس اللامتناهية تتوقف وتكبح لكي تستطيع البقاء والصمود من جديد وتصبح سهلة الاستعمال»[2].

يد أن اختزال الكون الخطابي وتقليصه ما دام يقوم بإيقاف الموسوعة من عمقها، من شأنه أن يفضي إلى ازدهار النص الذي تطبّق عليه هذه الموسوعة.

بهذه الصورة ندرك أن القرارات التداولية الصادرة عن الذات المؤولة تُنضج بحصافة بيّنة غنى التضمينات والتأويلات التي يشتمل عليها كل جزء من أجزاء النص. لأن كل شيء يقاس بالعلاقة الموجودة بين النص والذات المؤولة (العلامة ومستهلكها)، فضمن هذه العلاقة تتحدد القراءات

(1) سعيد بنگراد. الجسد بين السرد ومقتضيات المشهد الجنسي. مجلة علامات. ع 6. ص. 27.

(2) Umberto Eco. Lector in Fabula. p. 57-58.

وتتناسل التأويلات. ذلك أن كل قراءة هي خلق لسياق جديد يستمد مشروعية وجوده من المادة الموضوعة للتأويل. وبما أن الوعي الخالق للعمل الفني وعي جزئي بالضرورة، فإن النشاط التأويلي لا يمكنه أن يكون إلاّ من نفس الطبيعة. لذا فإنه يصل في مرحلة ما إلى استنفاد كل طاقاته الإبداعية ليتوقف عن إنتاج دلالات جديدة، ليفسح المجال لوعي جديد ضمن شروط تاريخية جديدة ولينتج دلالات تنسجم وحجم الموسوعة الجديدة[1].

ن فكرة الإرغامات الخطابية تقود إلى تضمين التأويل غايات دلالية، وتقوم في الوقت نفسه بإقصاء أخرى[2]. مما يجعل التأويل محكوما بمرجعياته وحدوده وقوانينه الذاتية.

لا بد من الإشارة إلى أننا لسنا في سيرورة السميوزيس أمام كبت أو حصر قوة لا تعرف التوقف، بل إن الأمر يتعلق بفعل دلالي ينمو ويكشف عن نفسه داخل سياقاته الخاصة. «إن التأويل ليس فعلا مطلقا، بل هو رسم لخارطة تتحكم فيها الفرضيات الخاصة بالقراءة، وهي فرضيات تسقط انطلاقا من معطيات النص، مسيرات تأويلية تطمئن إليها الذات المتلقية»[3].

إن كل مدار تأويلي يخفي شبكة أو كمّا ثقافيا هائلا يمكن من خلاله لأيّ ارتباط أو أيّ رابط استدلالي أن يظهره ويكون دليلا عليه. فعندما نترك للمتكلمين حرية تأسيس مقدار لابأس به من الارتباطات، فإن سيرورة السميوزيس اللامتناهية تسمح لهؤلاء المتكلمين بإبداع نصوص. غير أن النص بنية عضوية، وهو نسق من العلاقات الداخلية التي تحيِّن وترتهن بعض الروابط الممكنة في النص وتستبعد أخرى. فقبل إنتاج نص ما، يكون بالإمكان تخيّل كل أنواع النصوص، لكن بعد إنتاجه يكون بالإمكان جعل هذا النص يقول أشياء كثيرة وفي بعض الأحيان أشياء لامتناهية، لكن يستحيل - أو سيكون من غير المشروع من جهة نظر نقدية على الأقل - أن نقوِّل هذا النص ما لم يقله[4].

خاتمة:

بناء على ذلك فإن النص ليس مجرد أداة تستعمل للتصديق على تأويل ما، بل هو موضوع يقوم التأويل ببنائه ضمن حركة سميوزيسية تقود من أول عنصر إلى آخر عنصر. وما دام النص بنية عضوية متعاضدة «فإن كل تأويل يعطى لجزئية نصية ما يجب أن يثبته جزء آخر من النص نفسه وإلاّ

(1) سعيد بنگراد. السميوزيس والقراءة والتأويل. ص.49.

(2) إن عملية الإقصاء هاته ليست نهائية. فالعناصر المستبعدة تظل تمارس حياتها خارج النص وقابلة لأن تظهر في أية لحظة عند أي استذكار.

(3) أمبرتو إيكو. التأويل بين السميائيات والتفكيكية. ص.11.

(4) Umberto Eco. Les limites de L'interprétation. p. 130.

فإن هذا التأويل لا قيمة له. وبهذا المعنى، فإن الانسجام الداخلي للنص هو الرقيب على مسيرات القارئ. وبغير ذلك لا يمكن التحكم في مصيرها»[1].

إن حرية التأويلات مشروطة ومحددة بقانون النص، مادامت هذه الحرية متضمنة في الآلية التوليدية للنص ذاته. كما أن هذه القيود التي يفرضها النص على مؤوليه، هي بمثابة قوانين وتسنينات تحدد طبيعة إدراكه الدلالي، وهي قيود تتصالح أو تتناقض مع القيود والإكراهات التي تفرزها وتفرضها في الآن نفسه الوضعيات التي تُنجز داخلها هذه التأويلات. وعندما نجعل من الشخص المؤول جزءا من آلية النص أو استراتيجيته، فإن ذلك يعود أساسا إلى مبادرته وقدرته على تقديم توقعات تخص هذا النص. «فالنص جهاز يراد منه إنتاج قارئ نموذجي. إن هذا القارئ، وأكرر ذلك، ليس هو ذلك الذي يقوم بتخمينات نقول عنها إنها وحدها التخمينات الصحيحة. فقد يكون بإمكان نص ما أن يتصور قارئا نموذجيا قادرا على الإتيان بتخمينات لانهائية. إن القارئ المحسوس هو مجرد ممثل يقوم بتخمينات تخص نوعية القارئ النموذجي الذي يفترضه النص.

فإذا كانت قصدية النص تكمن أساسا في إنتاج قارئ نموذجي قادر على الإتيان بتخمينات تخص هذا القارئ فإن مبادرة هذا القارئ تكمن في تصور كاتب نموذجي، لا يشبه في شيء الكاتب المحسوس بل يتطابق مع استراتيجية النص»[2].

إن النص المؤوَّل يفرض قيودا على مؤوِّليه لذا فإن حدود التأويل تتطابق مع حقوق النص (وهو ما لا يعني أنها لا تتطابق مع حقوق مؤلفه). لهذا «سيكون الأمر فظيعا إذا نحن أقصينا هذا الكاتب المسكين باعتباره شيئا لا موقع له داخل تاريخ التأويل»[3].

إن كل سيرورة إدراكية تتضمن سميوزيسا وتأويلا، وبالتالي، فإن التأويل المبني على التوقع والافتراض هو الآلية السميوزيسية التي تفسر ليس فقط علاقتنا بالخطابات المنتجة بصورة قصدية من قبل الكائنات البشرية الأخرى، بل تفسر كذلك كل أشكال تفاعل الإنسان مع العالم المحيط به. وانطلاقا من سيرورات التأويل هذه نستطيع، وبصورة معرفية، تشييد عوالم راهنة وأخرى ممكنة.

لقد تحدث بورس عن مستويات للتأويل، وإن هذه المستويات بتعدد مرجعياتها وتباين علاماتها المنتمية إلى مقولات إدراكية (جمالية وإيديولوجية) هي ما يشيد دينامية النص الذي تفعِّله دينامية التأويل.

(1) أمبرتو إيكو. التأويل بين السميائيات والتفكيكية. ص.79.
(2) نفسه، ص. 79/78.
(3) المرجع نفسه، ص. 80.

المصادر والمراجع

أ- العربية:

- **أمبرتو إيكو.** التأويل بين السميائيات والتفكيكية. ترجمة سعيد بنكراد. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء/ . المغرب/ لبنان، ط2/ 2004.
- **فرانك شويرويجن.** نظريات التلقي. ترجمة عبد الرحمان بوعلي، نشر الجسور، وجدة/ المغرب، ط1/ 1995.
- **سعيد بنگراد.** السميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها منشورات الزمان، المغرب. ط1/ 2003. مجلة علامات. ع 6/ 1996. ع 10/ 1998.

ب- اللغة الأجنبية:

- **Francoise (Armengaud).** La Pragmatique. que sais-je? N° 2230. éd. Press Universitaires de France 1985.
- **Greimas (A.J).** Du Sens. éd. Seuil. Paris. 1970.
- **Peirce (Charles Sanders).** Ecrits sur le signe. Rassembles. traduits et commentes par Gérard Deledalle. Ed. Seuil. Collection. L'ordre Philosophique. Paris 1978.
- **Umberto Eco.** Les limites de L'interprétation. traduit de l'italien par. Myriem Bouzaher. Grasset 1990.
- **Umberto Eco.** Lector in Fabula Ou la coopération interprétative dans les textes narratifs. Traduit de l`italien par Myriem Bouzaher. Ed. Grasset & Fasquelle 1985.

البعد الإدراكي للصورة

(دراسة لسانية)

عبد العالي العامري[1]

مقدمة:

أصبح الإنسان يعيش اليوم في عالم تتخلله الصورة بامتياز، بدءا بالصحيفة والكتابة ومرورا بالإعلانات المختلفة وانتهاء بالتلفاز، حيث صار عالم الإنسان اليوم عالما تشغله صناعة الصورة إلى حد بعيد، حتى أصبح هذا العصر يعرف بعصر الصورة، لأنه من المستحيل التفكير دون صورة على حد تعبير «أرسطو». وعن طريق الصورة تتولد مجمل الدلالات، لأنها تتضمن لغة بالغة التركيب والتنوع، ومن هنا أصبحت تنال حظوة كبيرة لدى المرسل والمتلقي على حد سواء.

1- اهتمام الدلالة المعرفية بالصورة:

أعطى علماء الدلالة المعرفية[2] أهمية بالغة لخطاطة الصورة (Image Schéma) في أبحاثهم ونظرياتهم المعرفية، بوصفها شبكة تصورية تنظم نشاطاتهم الجسدية ومعارفهم الذهنية، وتؤسس لضروب سلوكهم، وتحكم رؤيتهم المنسجمة للحياة والعالم.

وقد استلهم علماء الدلالة المعرفية هذا المفهوم (خطاطة الصورة) من الجهاز المفاهيمي للفيلسوف الألماني «إيمانويل كانت» الذي اعتبر الخطاطة منتوجا من منتوجات المخيلة يتوسط الحساسية والفهم[3]. ويظهر العالم بشكل منظم ومرتب بفضل الخطاطات التي تلعب بأسسها التجسيدية دورا مركزيا في تحقيق هذا الانسجام والانتظام، بمعنى أن الأسس التجسيدية لخطاطة الصورة هي التي تجعلنا نفهم العالم بصورة منتظمة[4].

(1) أستاذ مبرز وباحث في اللسانيات/ المغرب.

(2) أبرز علماء الدلالة المعرفية الذين اهتموا بمفهوم خطاطة الصورة في أبحاثهم اللسانية المعرفية، نجد في مقدمتهم فوكونيه (Fauconnier) من خلال كتابه: الفضاءات الذهنية (Espaces Mentaux) بالإضافة إلى مارك جونسن وجورج لايكوف، ثم ليوناردو تالمي...

(3) **عبد الباسط الكراري**. دينامية الخيال. مفاهيم وآليات الاشتغال. ص. 44.

(4) **Johnson.** the Body in the mind. p. 20.

واتخذت خطاطة الصورة لدى علماء الدلالة المعرفية مفهوم التجسد في أبحاثهم اللسانية ذات المنحى المعرفي، حيث أكدوا على أن أفكارهم وأطروحاتهم الأساسية هي التي تبين دور الإدراك والقدرات الحركية في تنظيم تجاربهم وتنظيم مفاهيمهم وآرائهم، وفي إدراك المعنى، لأنه لا وجود للمعنى أو للتمثل خارج إدراكنا المتجسد للعالم.

لهذا يحتل التجسيد مكانة هامة لدى علماء الدلالة المعرفية، لأنه يعتبر مدخل الإنسان إلى العالم. ذلك أن واقعنا يتخذ شكله وصورته عن طريق نموذج حركتنا الجسدية، وعن طريقه حركتنا في الزمان والمكان، وكذا شكل تفاعلنا مع الأشياء في هذا العالم.

2- الوسائل الإدراكية للصورة:

أ- الصور التي لها علاقة بالعالم الخارجي:

يمتلك الإنسان طريقة خاصة لإدراك الصورة والأشياء في العالم الخارجي، وهذه الطريقة مرتبطة سببيا بوسائلنا الإدراكية، لأن الإنسان يمتلك طريقة خاصة به يجزئ بها العالم. وفي هذا الصدد يقول دجاكندوف (1983): «فالكيفية التي بنيت عليها ذواتنا البشرية لتأويل العالم - أي القدرة التعبيرية لتمثلاتنا الداخلية- هي التي تحدد ما تصفه اللغة وتقدمه. إن الأمر لا يتعلق بما إذا كانت كيانات معينة تبنى استجابة لمماثلات خارجية. أو أنها من الثمار الخالصة لخيالنا: إننا نتصرف كما لو كانت موجودة بسبب الكيفية التي نحن مكونون بها»[(1)].

والواقع أن الصور تكشف عن جزء من قدرات المتكلم الذهنية، وهذه القدرات هي مجموع الأنساق المعرفية التي يعتمدها الإنسان في سلوكاته سواء أكانت هذه السلوكات لغوية أم غير لغوية، ويتم هذا الكشف الذي تقوم به الصور عن طريق تبني نموذج لغوي مفتوح على علم النفس المعرفي وسيرورات الإدراك.

وفي مجال البصر[(2)]، ندرك الصور من خلال الكيفية التي يشتغل بها النظام البصري والمبادئ المتحكمة في هذا الإدراك. كما نتحدث عن العالم الخارجي من خلال كيفية اشتغال اللغة والمبادئ المتحكمة في هذا الإدراك أيضا، فكلتاهما إدراك للصور الموجودة في العالم.

ومن المفترض أن نسق البصر، في تأويله للعالم الخارجي، يسلك سيرورات مشابهة لإدراك الصورة وتأويلها إياه، فالعنصر الإدراكي للصور ذو تجليات مختلفة، ومن أمثلة هذه الصور، نجد:

---

(1) **Jackendoff Ray.** Semantic and cognition . p. 24-25.

(2) تم اعتماد المجال البصري بوصفه نسقا إدراكيا بامتياز، بحيث أن كل الصور التي تبصر يتم إدراكها عن طريق التفاعل بين الأنساق المعرفية الإدراكية و النسق اللغوي.

(1)

إن الانطباع الأول لهذه الصورة الموجودة في الشكل (1) يتم تمثله مربعا رغم أن هذه النفط لا تربطها خطوط، لكن هذا التصور لهذه الصورة، فهو ناتج عن كون المعرفة الإنسانية للأشكال الهندسية الرياضية متجسدة في الذهن البشري ومنه ينبثق تصور المربع، لأن الإنسان يخزن معلومات عن الصور الهندسية في أنسجته الذهنية عن طريق الجهاز البصري للأشكال، وبالتالي، فالتصورات التي يطلقها الإنسان عن الصور ما هي إلا ترجمة للمخزون الذهني الكامن في الذهن البشري.

وما يوضح الأمر بشكل واضح، ما تمثله الصورتان الموجودتان في الشكلين (2) و(3):

(3) (2)



فالصورتان الموجودتان في الشكلين (2-3) متساويان من حيث الطول، والاختلاف واضح في وضعية الزوايا التي تحد كل قطعة، ولكننا دائما نتصور أن القطعة الموجودة في الشكل (3) أطول من القطعة الموجودة في الشكل (2)، والواقع أنهما متساويان.

ومرد هذا الاستنتاج يعود بالأساس إلى كون إدراك الصور لدى الإنسان يتميز بنوع من الميول إلى صورة دون أخرى، لأن للإنسان آليات إدراكية تجعله يقيم تصورات لأشكال الصور بشكل مختلف.

وتعكس أشكال الصور الواردة في (1-2-3) الطريقة الإدراكية التي يجزئ بها الإنسان العالم والأشياء والصور التي توجد فيه[1]، وهذه الطريقة ناتجة عن تصوراتنا المرتبطة بصورة مباشرة بكيفية الإدراك لدينا.

وواضح أن هذه الطريقة لا تعكس ما هو موجود فعلا في العالم الخارجي، بل هي مرتبطة بالأساس بطريقة تصورية للأشياء، أي لها ارتباط بتصور يسقطه المتكلم انطلاقا من الصورة التي يتخذها عن الأشياء في الواقع، وهذه الصور تخزن في الذهن البشري وتسقط على الأشياء لحظة

(1) **عبد المجيد جحفة**. مدخل إلى الدلالة الحديثة. ص. 97.

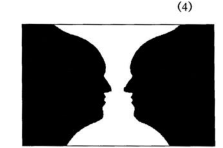
التعبير عنها في وضعية تواصلية معينة. أي أن الصور المتداولة في واقعنا اليومي والتي نستعملها في تعابيرنا ونتصور/ نتمثل بها الأشياء ما هي إلا نتاج خيالنا.

ب- الصور الملتبسة:

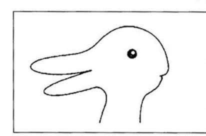
يعد مشكل الصور الملتبسة من الأمثلة المعروفة في الأدبيات اللسانية المعرفية، التي تبين أهمية تأويلنا للعالم الخارجي، وترتبط بالأساس بالكيفية التي تتداخل بها أنساقنا المعرفية- الإدراكية في التكوين الخلاق للأحكام المقولية بصدد ما نراه[1].

ولتوضيح هذا الأمر نلاحظ الصورتين الموجودتين في الشكلين (4) و(5).

(4)



(5)



تتعلق هاتان الصورتان بماهية هذه الأشياء، غير أن معرفتها تتطلب تعالق مجموعة من المستويات المعرفية اللغوية وغير اللغوية، كتدخل النسق البصري الإدراكي والنسق اللغوي وترجمة هذه العناصر المدركة للصورة إلى الواقع الخارجي، وبالتالي، فالنسق اللغوي ما هو إلا قدرة تعبيرية عن الأشياء المدركة.

وانطلاقا من هذه الملاحظات العامة حول الصور وسيرورات إدراكها، نفترض أن الإنسان، يمتلك مستوى تنظيميا يرتب بواسطته العالم الخارجي، ومن خصائص هذا المستوى التنظيمي أنه ذهني، ويرتبط بصورة سببية بعملية الإدراك وبحالات الجهاز العصبي.

وهذا المستوى، الذي يتم تشغيله وتوظيفه من لدن الكائن البشري في كل حين، يشكل مجالا للمعلومات الموجودة في الذهن، وبعض هذه المعلومات الذهنية نجدها مرمزة في اللغة[2].

(1) Jackendoff. ray. semantic and cognition. p 25.

(2) عبد المجيد جحفة. مدخل إلى الدلالة الحديثة. ص. 97.

3- مستويات التمثيل الذهني للصور:

هناك مستويات للتمثيل الذهني للكيانات أو الصور، فالمستوى الأول هو المتعلق بالصورة في الواقع كما هي، والمستوى الثاني يتمثل في الصورة التي تخالف الواقع لحظة التصوير. ومن الأمثلة المقدمة في هذا الشأن، أمثلة تخص ما يسمى بمشكل الصورة الذي يدل على أن البنية الدلالية تحتوي على أشياء تعمل كتمثيلات لأشياء أخرى، لأننا في هذا المستوى نكون بإزاء شيئين أساسيين هما الصورة الواقع والصورة غير الواقع[1].

لنفترض أن رساما انتهى من رسم رئيس الفيفا وقال:

6- وضعت جوزيف بلاتر في الصورة

يتضح من خلال هذه الجملة (6) أن الرسام وضع صورة جوزيف بلاتر وليس جوزيف بلاتر الشخص. وعن طريق المفهوم المركزي الذي تنبني عليه الدلالة المعرفية (الفهم/ التفكير) يتضح لنا أن صورة جوزيف بلاتر توجد في شكل إطار على شكل صورة فوتوغرافية، لكن هذه الصورة تحيل على شيئين في الآن نفسه، صورة جوزيف بلاتر المتمثلة في الصورة الفوتوغرافية وجوزيف بلاتر الصورة الواقعية، أي تمثيل جوزيف بلاتر داخل الصورة.

و لرفع هذا الالتباس نفترض أن الرسام أردف قائلا:

7- يبدو جوزيف بلاتر مسرورا.

يتضح أن لهذه الجملة قراءتين:

القراءة الأولى: كان جوزيف بلاتر مسرورا أو كان يظهر مسرورا في الواقع الخارجي، والتقطه الرسام في الصورة بشكله ذاك، وتعتبر الصورة تمثيلا لحالة كانت تعتري جوزيف بلاتر وقت التقاط صورته.

القراءة الثانية: لم يكن جوزيف بلاتر مسرورا وظهر في الصورة مسرورا، وما قاله الرسام ينسحب على الصورة وليس على جوزيف بلاتر.

إذا يتضح لنا أننا بإزاء شيئين: جوزيف بلاتر الواقع وجوزيف بلاتر الصورة.

(1) نقصد بأن المستوى الذهني يكون متضمنا لنوعين من الصور، صورة تحاكي الواقع وصورة أخرى تعبر عنه، أي صورة الحقيقة وصورة المرآة.

وهناك علاقة متضمنة بين جوزيف بلاتر الصورة وجوزيف بلاتر الواقع، وما يجعلنا نعالق بين شيء في الصورة وشيء في الواقع أن الصورة تتوق إلى تمثيل شيء في الواقع هو جوزيف بلاتر.

علاقة المقابلة:

يتضح أن مستويات التمثيل الذهني للصورة تقتضي علاقة المقابلة بين وسيلتين داخل الذهن: تمثيل صورة جوزيف بلاتر وتمثيل جوزيف بلاتر. وبدون هذه الخاصية التمثيلية، أو العلاقة بين التمثيلات، لا يمكن للصورة أن تكون أكثر من رسم بصري تلتقطه العين ولا يمكن وجود هذا التمثيل إلا إذا افترضنا أن هناك بنية معرفية تقوم على قواعد المقابلة بين التمثيلات المختلفة.

وهذا يعني أن البنية الدلالية تتضمن مفهوم التمثيل وأن البنية المعرفية يجب أن تتضمن إمكان وصف وتعلم أنظمة لقواعد المقابلة هذه.

ونحن الآن أمام وجود علاقة ترابط بين الشيء وتمثله (أي الواقع والصورة). وهذا لدليل على وجود علاقة بين نظام معرفي هو النظام البصري (الذي يخص إدراك الأشكال والألوان والصور ومقولتها). ونظام معرفي آخر هو النظام اللغوي، إذ لدينا قراءتان إحداهما للشيء والأخرى لتمثيله.

إن المزج بين المعلومات اللغوية والمعلومات غير اللغوية- كتلك الموجودة في نظام البصر- هو الذي يبين أنه توجد بنية تصورية تخص الصورة التي يتم تمثيلها من خلال قواعد مقابلة مع أنساق معرفية أخرى.

وهكذا، فالإنسان لا يتعلم قواعد تخص المعنى، وإنما يتعلم أنظمة معرفية مختلفة، وإذا وقعت المقابلة بين هذه الأنظمة نتج الفهم عن الصورة التي نرغب فيها.

ومن بين الأمثلة التي تدل على التعالق بين الواقع والصورة الذهنية (أو التمثيل الذهني) ما يسمى بتحويل الإحالة، ومن أمثلة ذلك نجد[1]:

7- يوجد محمود درويش في رف المكتبة الأعلى بجوار العروي.

إن هذه الجملة لا تحيل على محمود درويش الشاعر بل على ديوانه، و الأمر نفسه ينطبق على العروي، إذ المقصود كتاب أو رواية العروي، وليس العروي المفكر المغربي، إننا أمام شيئين في هذه الجملة، الشخص والشيء. وبالتالي فتأويل جملة (7) يكون على الشكل التالي في (8):

(1) غاليم محمد. هندسة التوازي النحوي وبنية الذهن المعرفية، ص. 56-60.

8- يوجد كتاب/ ديوان محمود درويش في رف المكتبة الأعلى بجوار كتاب/ رواية عبد الله العروي.

خاتمة:

انطلاقا من التأملات النظرية التي قمنا بها ، نذهب إلى القول،إن الإنسان يمتلك آليات ذهنية تتيح له بناء وفهم وتأويل الصور التي تحمل معنى في ذاتها،لأن بني البشر يستطيعون التحدث من خلال الصور التي ينتجونها عن العالم الذي يعيشون فيه سواء أكان هذا العالم فيزيائيا أم مجردا.

المصادر والمراجع

أ- اللغة العربية:

- **جحفة عبد المجيد.** مدخل إلى الدلالة الحديثة. مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء. الطبعة الأولى 2000.
- **غاليم محمد.** «هندسة التوازي النحوي وبنية الذهن المعرفية». ضمن كتاب آفاق اللسانيات: دراسات- مرجعيات- شهادات- مركز دراسات الوحدة العربية الطبعة الأولى 2011.
- **لكراري عبد الباسط.** «دينامية الخيال: مفاهيم وآليات الاشتغال». من منشورات اتحاد كتاب المغرب. الطبعة الأولى 2004.

ب- اللغة الأجنبية:

- **Jackendoff Ray.** Semantic and cognition. MIL Press 1983.
- **Johnson. M.** the Bodying the Mind, the Bodly basis of reason and imagination. - University of Chicago. Press Chicago 1987.

الأبعاد المعرفية للدعامة الأيقونية

بحث حول فاعلية الصورة في تعليمية اللغة

عبد القادر فهيم شيباني[1]

سنحاول في هذه الدراسة أن نركز على تقديم مقاربة معرفية للدور الذي تؤديه الصورة في تعليمية اللغة بالنظر إلى توظيفها في الكتاب المدرسي، وبالنظر إلى دراسات سابقة، فإن المعالجة المنهجية للموضوع تقتضي أولا البدء بدراسة خصائص الصورة كدعامة أيقونية، ثم الوقوف عند استعمالاتها التعليمية للغة، وسيشكل العنصران مدخلا مهما، لفحص منهجي لمختلف وضعيات الاستجابة المعرفية عند تلاميذ المرحلة الابتدائية في أثناء قراءتهم للصور المصاحبة للنصوص التعليمية للغة. انطلاقا من هذه المعطيات، سنحاول تحليل تلك الأدوات المحركة للقراءة المعرفية الصورة، بالنظر إلى الطبيعة الأيقونية للصورة من جهة، والرهانات التعليمية للسان من جهة أخرى. بهذا الفعل، نكون قد وضعنا التلميذ في أثناء تفاعلاته مع كتاب اللغة المدرسي، موضع المستدرج حتى يتسنى لنا فهم الأداء الأيقوني للصورة، بوصفها صورة مفعلة[2] (image en acte) لسيرورة ذهنية تقابلية أيقونية لسانية تستهدفها العملية التعليمية.

إن البحث في دراسة علاقة الصورة بالكتاب المدرسي التعليمي للغة، كما يشير له واقع الدراسات الأكاديمية ليس بالموضوع الجديد، غير أن ما يمكنه أن يكشف الجانب الطريف من وراء البحث في هذا الموضوع، هو البحث في الدور التداولي والسيميائي الذي يناط بالصورة المدرسية في حالات التعليم اللغوي. إن الحديث عن التعليم بالمشاهدة بالنظر إلى الأداء الأيقوني للصورة، هو في الأساس نوع من المساءلة للوضع الارتدادي بين فعل المشاهدة البصرية والتشكيل الأيقوني للصورة، مساءلة تنصب بشكل فعلي حول عوامل التحفيز الحسي والذهني، التي تنأى عن حالات الاستجابة الحسية الخالصة، كونها تقود ذهن المتعلم أو التلميذ إلى تفعيل جانب مهم من النشاط

(1) أستاذ السيميائيات. جامعة معسكر/ الجزائر.

(2) **Demougin F.** 1999. Langue, culture et stéréotypes,pp115.

الذهني اللساني. ويحصل ذلك، عبر كفاءة التلميذ في تأمين جسر بين الواقعي المتخيل والمدرك، كون الصورة تسمح بإثارة توتر بين متعلقات المجال البصري المحسوس ومتعلقات الاستجابة الذهنية الذكائية. فالصورة، إذن، تبدو كمقوم دينامي من شأنه أن يفتح مجال التعلم اللغوي نحو الآفاق الواقعية للتواصل الفعلي، إنها تسعى لإعادة إنتاج الواقع ضمن غائية تقوم على الاستنطاق اللساني.

1- وظائفية الصورة الدعامة: نحو سيميائيات إثنو-ثقافية

انطلاقا من تحليل دور الصورة ضمن إطار تعليمية الألسن، حدد م.تاردي[1] وظائف للصورة كدعامة تعليمية للألسن وأجملها على النحو الآتي:

1.1. الوظيفة النفسية للتحفيز: إن الدور التحفيزي مهم بالنسبة للعملية التعليمية عامة، وفي مجالات التعليم اللساني، تكون المواد أحوج إلى عنصر التحفيز النفسي، وإذا ما أمعنا النظر في هذه الوظيفة ألفيناها تستمد مرجعيتها من تحفيز العنصر الإدراكي الأكثر نشاطا المتمثل في حاسة البصر. من هنا يمكن للتفاصيل الأيقونية أن تقوم بهذا الدور، بالنظر إلى أبعادها التمثلية، فالتلميذ في الطور الابتدائي، يميل حسيا إلى الانجذاب إلى الصور ذات الأبعاد الكرتونية الملونة.

2.1. الوظيفة التوضيحية: لما كان فعل التمثل البصري للصورة الدعامة ذا صلة وطيدة بالمعلومة اللغوية أو الموضوع المعين، فإن الوظيفة التوضيحية، تقترن في الغالب بإعطاء نظرة عامة وشمولية عن النص المرجع، الذي يعد مدارا لمجموع الأهداف اللغوية المقصودة بالنسبة للإطار التعليمي للألسن، حيث يمكن للمفردات المفقودة دلاليا عند التلميذ، أن تتحول إلى مجموعة من التخمينات المعرفية. كما يمكن للتفاصيل الأيقونية لمشهد الصورة، سواء تعلق الأمر بالصورة النصية أو الصورة المفرداتية، أن تحول المعاني والدلالات المجردة إلى صور ذهنية.

3.1. الوظيفة التحريضية: توصف الوظيفة التحريضية بأنها الأكثر استهدافا من قبل واضع الصورة التعليمية للألسن، كونها وظيفة تقوم على استثارة الحس التعبيري عند التلميذ، كتعبير شفوي ذاتي يقوم على بعد الاستنطاق المشهدي. فالصورة التعليمة للغة قبل أن تحكي للطفل واقعة بصرية، فهي تستحثه على تحويل مجموع الوقائع البصرية إلى وقائع سردية لسانية[2]. اللافت في الأمر

(1) **Tardy M.** 1975. La fonction sémantique des images. pp. 19-43.

(2) **Demougin F.** 2003. Voir ou lire. pour une éducation du regard. pp. 25-26.

أن الوظيفة التحريضية على السرد، لا تميز أحيانا بين نطاقات اللغات وحدودها، فالتلميذ في الأطوار الأولى، قد يرتد بفعل التحريض السردي للصورة بين اللغة الأم واللغة الهدف، وهنا يمكن للطفل أن يعاني من حالات انسداد لغوي، تكون فيه اللغة الأم المتحكم في الوضع التعلمي المستهدف في اللسان. إضافة إلى ذلك، فإن الوظيفة السردية أو الوصفية، غالبا ما تعمل على تشبيك المعارف اللغوية، وتحديث أو تحيين سياقات جملية لعديد المفردات اللغوية المكتسبة.

4.1. الوظيفة البين سيميائية للغة: تؤدي الصورة بوصفها دعامة تعليمية للغة، دور العابر للغات، كونها قادرة على خلق رابط بين النسق اللساني للغة الأم، والنسق اللساني المستهدف من وراء العملية التعليمية، وذلك ضمن وضع عبر سيميائي يقوم على المحاكاة، أوالمماثلة، أوالتقريب، وغيرها. إن هامش الوساطة اللغوية، يضع المعرفة اللغوية عند التلميذ موضع المقابلة مع اللغة المستهدفة من وراء العلمية التعليمية، وهنا يأتي دور المعلم لتصحيح وضع الدعامات البصرية في الصورة، حيث يقع هذا التصحيح عبر استهداف أخطاء الفهم الدلالي والمفرداتي أحيانا والفهم التركيبي والتداولي في أحيان أخرى. لنقف عند هذا المثال المأخوذ من كتاب مدرسي للغة العربية لتلاميذ السنة الثانية، ونحاول قراءة الأبعاد الوظائفية للصورة النصية، في النص المعنون ب: «غدا سنعود إلى المدرسة»، وسنتدرج في محاولة فهمنا للأداء الوظائفي للصورة الدعامة إلى تقديم بعض التصورات النقدية لهذا النموذج:[1]

إذا ما أردنا تقديم وصف أيقوني للصورة، فسنجد أنها عبارة عن رسم كرتوني حيث يمكننا ملاحظة تفاصيل المحاكاة عن طريق الرسم اليدوي للمعالم الفضائية والجسمية لشخصيات المشهد، كما تستجيب الصورة بصريا لآليات التلوين اليدوي، وهي صورة غير مؤطرة، تعكس -بصريا- التماهي الحسي بالنسبة للتلميذ كمتلقي للصورة بين المشهد البصري والنص اللغوي. تقوم التفاصيل الأيقونية، المتضمنة للقرينة الكتابية «مدرسة»، بتوطيد التطابق البصر-لغوي بين عنوان النص: «غدا سنعود إلى المدرسة» والفضاء المستهدف نصيا. تعمل الصورة وفق نظامها الفضائي على مفصلة الفضاء المستهدف لغويا؛ أي موضوع التعليم اللغوي، إلى فضائين داخلي وخارجي، حيث يعمل التحفيز على إذكاء الرغبة في استكشاف تفاصيل الفضاء الداخلي أولا. يستمد هذا التحفيز قوته من صورة التلاميذ وهم مجتمعون في جو يوحي -بصريا- بالمتعة في أثناء اللعب، كما يتوطد هذا التحفيز

(1) كتاب القراءة السنة الثانية، غدا سنعود إلى المدرسة، محور المدرسة، ص. 08.

النفسي بالنظر إلى تفاصيل الفضاء الخارجي، بين تلك المسافات التي تفصل بين مواضع شخصيات الصورة (التلاميذ وهم يهمون بالدخول)، مع التركيز على شخصيات الإطار المكبر، التي تعكس - إيحائيا - دعوة لاستكشاف فضاء المدرسة.

وإذا ما حاولنا استقراء الوضع الذي سيكون عليه التلميذ القارئ لهذا النص المتفاعل مع الصورة، فسنلفيه في وضع المستكشف لتفاصيل أخرى للمدرسة كفضاء داخلي، وسنجد أن هذا الحيز يخضع سيميائيا لما يسمى بالتأطير التصغيري، حيث تكاد تكون المعالم التفصيلية للمدرسة محدودة. إن هذا النوع من الحجب البصري، والاقتصاد الأيقوني في كم التفاصيل البصرية لصورة المدرسة، يُسهم بدوره في إذكاء العنصر التحفيزي المشوق للمستكشف البصري للفضاء[1]. وبالنظر إلى مجموع هذه التحفيزات النفسية التي تؤديها الصورة، تتأتى أهمية الوظيفة التوضيحية، حيث - وكما أسلفنا - تتلخص مهمتها في إعطاء نظرة عامة وشمولية عن النص المرجع، الذي يعد مدارا لمجموع الأهداف اللغوية المقصودة بالنسبة للإطار التعليمي، ذلك أن مشهدية الصورة، تأتي لبيان الحالة الشعورية لشخصيتي النص الرئيسيتين (سلمى وزينب)، وهما في وضعية حوارية. في المقابل، لا يتوقف دور الوظيفة التوضيحية عند هذا الحد، فكما أوضحنا سلفا أنه ثمة مجال للمفردات المفقودة دلاليا عند التلميذ، يمكن أن تتحول بفعل هذه الوظيفة من مجموع التخمينات المعرفية بوصفها معاني ودلالات مجردة إلى صور ذهنية، وذلك بالنظر إلى التفاصيل الأيقونية لمشهد الصورة، سواء تعلق الأمر بالصورة النصية أو الصورة المفرداتية. نتحدث ها هنا عن مفردات من قبيل: محفظة، ملابس، أدوات، مدرسة، فعل الذهاب، وهي كلها مفردات موضحة أيقونيا، عبر تصوير إيحائي مجمل أو تصوير تقريري. يمتد أثر الوظيفة التوضيحية أحيانا لأداء دور توضيحي للدلالات الثيمية المجردة، لأن التلميذ قد يستكشف بصريا معنى ودلالات الفرح كإحساس معنوي مجرد مرجعيا، وهي تعبيرات تستشف أيقونيا من خلال الملمح العاطفي العام[2]. إذا ما جاز لنا إخضاع الصورة لتبئير موضعي على نطاق بعض الجزئيات البصرية في الصورة، كما سيحدث للتلميذ في أثناء تمثله الإدارك-بصري لتفاصيل الصورة- فإننا سنستكشف جانبا مهما من الوظيفة التحريضية التي تؤديها هذه الدعامة البصرية. وإذا ما افترضنا حصول حالات التبئير الآتية في الصورة أعلاه:

---

(1) **Erni. S.** 1986. Réalité et perception de la réalité. p. 157.

(2) **Grossmann. F.** 1996. Enfances de la lecture. p. 96.



وفق هذه البؤر التمثلية المفترضة، تمتهن الصور التعليمية للغة الوظيفة التوضيحية، على نحو توضح فيه «مفرداتيا» بعض الدلالات عن محيط المدرسة ومستلزماتها، ويمتد فعل التوضيح ليشمل مفردات غير مقررة في النص، كفناء المدرسة (البؤرة الأيقونية1)، ولوحة المرور (البؤرة3)، والمحفظة (بؤرة6). أما على الصعيد التركيبي، فتتعلق وظيفة التوضيح بممر عبور الطريق (بؤرة5)، أو يلعب الأطفال (بؤرة2)، أو زينب تسأل سلمى؛ أي فعل السؤال والحوار (بؤرة4)، وهي في مجملها بؤر أيقونية تؤدي وظيفة توضيحية، تقوم مقام التصوير الذهني للمعاني اللغوية.تؤلف البؤرة المحددة سلفا، نقاط القوة التمثلية للصورة بوصفها دعامة تعليمية للغة، وهنا يمكننا أن نمد الجسر بين الوظيفتين التوضيحية والتحريضية، التي تقوم أساسا على إثارة ملكة الوصف أو السرد التقريري للتفاصيل الأيقونية عبر محاولة التلميذ المطابقة اللغوية مفرداتيا وتركيبيا، وقد تتعدى هذه الوظيفة محاولات المطابقة إلى حالات التخييل التعبيري. إن التخريجات الوصفية أو السردية التي تميل في الغالب عند مخيلة الطفل الواسع إلى التخييل بافتراض وقائع بصرية أخرى، مرئية وغير مرئية، وذلك راجع إلى تلك الاستدلالات الموسوعية للعلامة الأيقونية إجمالا وللصورة والصورة التشكيلية

بوجه خاص. فسكونية الصورة، تتضمن تخييلا بالحركة ضمن وضع يكون فيه الذهن بين الوضع السابق واللاحق للالتقاط البصري. وهنا ستكون المحركات الوصفية للصورة متصلة أحيانا بالنص المكتوب لتتجاوزه في أحيانا أخرى.

قد يمتد الأثر البصري لتفعيل الوظيفة التحريضية على السرد أو الوصف، فالتلميذ المكتسب للغة، يتحول بفعل أيقونية الصورة، إلى سارد لوقائعية التحضير للأدوات ليلا، والنوم ثم تفاصيل المغادرة صباحا، كالاستيقاظ وارتداء الملابس، وتلك تفاصيل لا تشملها الصورة إلا على نطاق الإدراك الموسوعي للمشهد، أي يمكن للتلميذ أن يحاكي الوضع الواقعي لذاته كتلميذ يتوجه يوميا إلى المدرسة. هذا ضمن الإطار غير المرئي من الصورة، أما على صعيد التفاصيل الأيقونية المرئية، التي تجملها البؤرة سالفة الذكر، فيمكن للتلميذ أن يستغرق في تأمل البؤرة1 بصريا، للانخراط في عملية وصفية لفناء المدرسة، أو البؤرة 2 لسرد ما يفعله التلاميذ في فناء المدرسة والتخييل بوضعيات اللعب، وهو الدور الذي قد تؤديه البؤرة 6، عبر تحريض المتعلم نحو مسرد حواري طويل بين «زينب» و«سلمى». إن الوظيفة التحريضية على السرد أو الوصف تقوم على مبدأ الاستثارة الخالصة لحس التعبير الشفوي الذي قد يصطدم عند التلميذ بحالات للعجز اللغوي[1]. وهنا ليس من المهم الوقوف عند حالات التصحيح اللغوي، لأن حالات العجز تتحول فيما بعد، إلى محاولة لإيجاد الألفاظ أو المفردات أو التراكيب المناسبة، حال ما تستقر الصور الذهنية للمعاني اللغوية عن طريق التحريض الأيقوني. إضافة إلى ذلك فإن الوظيفة السردية أو الوصفية، غالبا ما تعمل على تشبيك المعارف اللغوية، وتحديث أو تحيين سياقات جملية لعديد المفردات اللغوية المكتسبة، حيث تدخل المفردات المكتسبة عند التلميذ حيز المراجعة والاستذكار، أو التحيين السياقي للمفردات والمعاني، وتلك خطوة لا تتأتى إلا عن طريق نشاط ذهني يقوم على مبدأ التصنيف اللغوي.

إن التحريض الوصفي الذي تؤديه الصورة الدعامة، ينتهي -كما أسلفنا على نحو صوري- بتشكيل ما يشبه هذه الخطاطات المفرداتية عبر التحيين أو التحديث أو الاستذكار، وهنا يمكن أن تتجلى بوضوح فاعلية الوظيفة البين سيميائية أو التوسطية للغة، عبر قدرتها على خلق رابط بين النسق اللساني الأم (اللغة اللهجية اليومية في البيت والشارع)، والنسق اللساني المستهدف من وراء العملية التعليمية (اللغة الهدف= العربية الفصحى)، وذلك ضمن وضع عبر سيميائي يقوم على

(1) **Lefebvre-Mignot. Y.** Audio-visuel et développement. p102.

المحاكاة، أو المماثلة، أو التقريب، وغيرها. إنها وظيفة تقوم على لعبة تأكيد المعاني المرجعية في عالم الوقائع، واستبدال البطاقات المفرداتية بين اللغة الأم واللغة المستهدفة من وراء العملية التعلمية؛ استبدال يخضع في الأساس لمبدأ المقابلة المعجمية.إن هامش الوساطة اللغوية، يضع المعرفة اللغوية عند التلميذ موضع المقابلة مع اللغة المستهدفة من وراء العلمية التعليمية، وهنا يأتي دور المعلم لتصحيح وضع الدعامات البصرية في الصورة، حيث يقع هذا التصحيح عبر استهداف أخطاء الفهم الدلالي والمفرداتي أحيانا أو التركيبي والتداولي في أحيان أخرى.

2- سيميائيات الاشتغال الوسائطي:

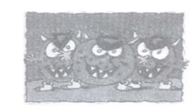
ينطلق ف.دموجان[1] (F. Demougin)، من رؤية تاردي الوظائفية، غير أنه حاول إعادة صياغة هذا المنظور، وفق تصور تواصلي، وذلك على الصعيد الإثنو ثقافي، حيث يمكن للصورة عامة، والصورة السردية على وجه الخصوص، أن تتجاوز مجرد كونها دعامة بصرية بسيطة إلى حامل للغة ثقافية[2] ينتجها شخص ما لصالح شخص آخر، وفق غائية تواصلية، فتتحول إذ ذاك إلى حاضن لمجموع الإملاءات اللسانية والقواعد المحادثاتية، بما في ذلك الممارسات الاجتماعية للغة وللتعاقدات الاجتماعية الثقافية لخصائص الهوية الجماعية، والتمثلات الجمعية. تحكي الصورة - بوصفها دعامة تعليمية للغة في الغالب- قصة ما، حيث يمنح استعمال أو توظيف أية أداة تعليمة جانبا مهما من البعد الألعابي الذي يقوم على تقوية عنصر التسلية البصرية. طالما ثمة لذة طفولية يعكسها شغف غالبية الأطفال لسرد محكيات المغامرة، من هنا يمكن للصورة عموما أن تغطي على الوظيفة الاجتماعية والرمزية، وذلك عبر تنشيط الدور الأيقوني المزدوج في التمثل من جهة والترميز من جهة أخرى. هذه الوظيفة تحظى باهتمام كبير بالنسبة للصورة التعليمية للغة؛ اهتمام يقع أساسا على النسق الأيقوني للصورة الدعامة التي تستند إلى نموذج مشترك قد تتغاير تواراداته بتغاير الدروس اللغوية. وذلك ما يسهم إجمالا بالنسبة لمتعلم اللغة في دعم بعد الاطراد التمثلي، تفاديا لحالات التشويش البصري، إذا ما افترضنا في كتاب تعليم اللغة انعدام أنموذج بصري لمجموع الصور التعليمية. وعلى هذا النحو، يمكن لواضعي المقررات اللغوية في الكتب المدرسية، في الأطوار الأولى من التعليم الابتدائي، أن يتحكموا في تشكيل الأطر الاجتماعية والرمزية، وفق المقتضيات الثقافية للبيئة اللغوية.

(1) Voir **Demougin. F.** Langue. culture et stéréotypes.

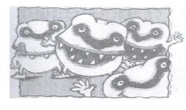
(2) Voir **Linard. M.** 1990. Des machines et des hommes.

1.2. الصورة الدعامة والمستندات المنمذجة:

يمكن للصورة بوصفها دعامة تعليمية للغة، أن تتحول في إلى مستند منمذج، يكون فعالا في حالات تلك المقررات التي تفتح على التلميذ أو الطفل المتعلم للغة حقلا إدراكيا جديدا يقع خارج التصورات الذهنية الآلية المكتسبة عن طريق اللغة الأم، وذلك في أثناء تعرف متعلم اللغة على جوانب من القرائن الدلالية للغة المستهدفة من وراء العملية التعليمية، على غرار القرائن الدلالية اللسانية والقرائن غير اللفظية، بالإضافة إلى القرائن الاجتماعية الثقافية. للتفصيل في هذه النقطة، سنقف عند عدد من الحالات لبيان الأدوار المختلفة للصورة بوصفها مستندا منمذجا يستمد فاعليته في القدرة على تسهيل تعريف التلميذ لغويا بحقول إدراكية جديدة، بعيدة عن متناول تصوراته الذهنية في لغته الأم. سنأخذ، مثالا، الدرس اللغوي الموسوم بعنوان: «معركة ضد الميكروبات». يستعرض هذا الدرس اللغوي عددا معتبرا من المفردات العلمية التي تفسر ماهية المرض وتشخصه بشكل يتناسب مع المستوى الإدراكي للطفل، حيث تؤدي الصورة الدعامة دورا مهما في بيان القرائن الدلالية اللسانية المرتبط بالحقل الدلالي للمرض. تنتظم الصورة في شكل ثلاث صور متتالية توضح صيرورة الصراع بين الميكروبات والكريات البيضاء. وذلك كما هو موضح في المتتالية الآتية:[1]







ينتمي هذا التوزيع البصري إلى نسق الشريط المرسوم أو الرسم الحكائي (la bande dessinée)، حيث تظهر الصورة الأولى الحالة البدئية المعروفة سرديا بحالة الافتقار التي تلخص حالة المرض

(1) كتاب القراءة للسنة الثانية، درس: معركة ضد الميكروبات، محور جسم الإنسان والصحة، ص. 58.

معرفيا، بوصفها حالة تسيطر فيها الميكروبات على الجسم. وتأتي الصورة الثانية لتعبر عن الفعل المناعي للجسم، حيث تشخص مهاجمة الكريات البيضاء للميكروبات. أما الصورة الثالثة، فتلخص سرديا حالة سد الافتقار، حيث تنتهي بإصلاح الوضع.هذه الصور المتتالية، تقوم كمستند منمذج على بناء صورة ذهنية ضمن نطاق إدراكي جديد على التلميذ كمتعلم للغة، وهو العالم المجهري للجسم، حيث تكسبه بنسقها الأيقوني فهما دلاليا لمجموعة من القرائن اللسانية مثل: الميكروبات وكريات الدم البيضاء، ترتبط هذه القرائن معرفيا بوظائفها الحيوية داخل الجسم، مفسرة بذلك حالة المرض وكيفية حصول الشفاء. إن النمذجة المستندية التي تقوم بها الصور كدعامات لغوية تشرف على بيان جانب من القرائن الدلالية اللسانية. وهنا، وجب أن نؤكد أن الصورة التعليمية للغة، بوصفها مستندا منمذجا، تعمل بالتعاضد في هذا الدرس مع النص المكتوب الذي يشخص مفردات السعال والآلام والحمى، تحت مسمى الأعراض. كما يشخص الكريات البيضاء ككريات مصدرها الدم، ويربط حركة الدم بدقات القلب، وغيرها من القرائن المفسرة. في حالات التدريب اللغوي يحتاج المقرر إلى دعامات بصرية ذات طبيعة مستندية منمذجة للتعليم الدلالي لبعض القرائن الاجتماعية الثقافية التي تعكسها التفاصيل الأيقونية للدعامة الصورة.

2.2. تعليم القرائن غير اللفظية:

وعلى نطاق آخر، يمكن للصورة الدعامة -بوصفها مستندا منمذجا للمجالات الإدراكية الجديدة على متعلم اللغة- أن تخدم الغائية اللغوية المتعلقة بالتعليم الدلالي للقرائن غير اللفظية. يمكننا أن نلمس تحقق هذه الغائية، إذا ما تأملنا الدعامة المتصلة بالدرس اللغوي المعنون ب«حوار الحواس». لننظر إلى الصورة:[1]

يحتاج هذه الدرس اللغوي في استعماله للصورة كدعامة، إلى تعليم قريني غير لفظي، لتعريف التلميذ لغويا بالحواس الإدراكية الخمس. إذ يقوم على وصل مفردات الحواس:(النظر، والذوق، والشم، واللمس، والسمع)، بالعضو الجسمي المتصل بالحاسة، وذلك ما تحاول الصورة الدعامة توضيحه بالمطابقة الأيقونية، حيث تتضمن الدعامة بتفاصيلها الأيقونية إشارة جسمية لخمس شخصيات متباينة للأعضاء الآتية: (الأنف، العين، اللسان، الأذنين، والجلد). يقوم هذا النوع من الاستهداف اللغوي على ما يعرف في اللسانيات المعرفية بالفهم الوظيفي للدلالات اللغوية.

(1) كتاب القراءة للسنة الثانية، درس: حوار الحواس، محور جسم الإنسان والصحة، ص. 56.

3.2. تشخيص الوعي بالكينونة:

قد تكون الصورة الدعامة بالنظر إلى تعليميتها للألسن مشخصة لمتلقيها وكاشفة عن الوعي المهيمن على متلقى ذلك العصر؛ أي عن وعيه بكينونته داخل العالم ووعيه بعلاقته بالآخرين. إنها تسمح للمتلقي بتعليم (repérage) وتحليل الكيفيات التي تترجم طموحاته وآماله في شكل آثار أيقونية تلفظية. وفي هذا الصدد، يعتقد ر. أودان[1] (R. Odin)، في مقاربته السيميائية التداولية للصورة الفيلمية، أن متلقي الصورة الفيلمية يخضع لوضعين قطبيين:

أ- وضع «الاتصال الطوري»(mis en phase)، الذي يقود المتلقى إلى ردة فعل عاطفية إيجابية.

ب- وضع «الانفصال الطوري» (déphasage) الذي يقود المتلقي إلى ردة فعل عاطفية سلبية.



تعمل الصورة الدعامة وفق استراتيجيتها التعليمية للألسن، على تشخيص متلقيها. ففي جل الدعامات الأيقونية في الكتاب المدرسي للقراءة، نجد تمركزا حول الفعل الأيقوني للتشخيص، إنه تشخيص زمني للعصر أو الحقبة الزمنية للتلميذ المتعلم للغة، وتشخيص سني لعمر التلميذ المتلقي ومحيطه المنزلي والمدرسي ببيئتيه الاجتماعية والثقافية. وهي تترجم بهذا الفعل الوعي اللغوي المتواكب مع العصر المقترن بالكينونة الطفولية لمتعلم اللغة داخل العالم، المتصلة بعلاقته بالآخرين.

تشتغل الصورة الدعامة وفق نمط إحالي يتدرج مفرداتيا على النحو الآتي:

1- مستوى التشخيص الذاتي (مثلا:أنت، الأم، الأب، إلخ).
2- مستوى تشخيص المحيط العام (مثلا:الطاولة، الكراسي، الباب، المزهرية، إلخ).
3- مستوى تشخيص المحيط التفصيلي(مثلا:الملاعق، الصحون، القدر، إلخ).

وبحسب الوضع التفصيلي للتشخيص البصري للصورة الدعامة، يمكن للمتعلم أن ينتقل إلى مجال التداولات الجملية والتركيبية المعرفة قيميا في النص المكتوب بوصفها أقوالا تردد قبل الشروع في الأكل وعند الانتهاء منه.ثمة مجال لتدارك الفجوات اللغوية في التشخيص البصري للصورة

(1) **Voir Odin. R.** 2000. De la fiction. Bruxelles: De Boeck Université.

النصية، وذلك ما يمكننا أن نلفيه متداركا في التمارين اللغوية التابعة للنص. حيث تتولى الصور البطاقية احتواء مايواكب عصرية المتلقي في الصورة النصية سالفة الذكر، حيث تعرف عدد من الصور البطاقية بباقي التفاصيل التشخيصة لمتعلقات المنزل لغة.

4.2. تعليم الكيف الشعوري:

لننتقل الآن إلى الجانب الأكثر أهمية في تعليم اللغة عبر الصورة، إنه الجانب المتصل معرفيا بالقدرات الذهنية اللسانية التي تمكن المتلقي من تعليم وتحليل الكيفيات التي تترجم رغباته المعبر عنها داخل الصورة الدعامة في شكل آثار أيقونية تلفظية، وذلك ما سيقودنا إلى تحليل الصورة الدعامة أيقونيا على الصعيدين الملفوظي والتلفظي. إذ يمكن للتلميذ أن ينتقل في أثناء تمثله للصورة إلى وضع حواري، يكون فيه في وضع المخاطب، بالنظر إلى مجموع المؤشرات الأيقونية التي لا تظهر بشكل مباشر، وتبدو على هيئة حدوس بصرية. ينظر الصورة التالية:(1)

تقدم هذه الصورة النصية، كدعامة في الدرس الموسوم بعنوان: «رفع الأذى عن الطريق»، مثالا جيدا عن الحالات التي تقود فيها الصورة الدعامة متعلم اللغة أو التلميذ إلى تعليم وتحليل الكيف الشعوري للغة بالنظر إلى التفاصيل الأيقونية للمشهد. إذ تصور الدعامة على الصعيد الملفوظي، شخص «عصام» وهو يجمع القمامة، وعلامات الاستحسان بادية على المرأة التي تقف خلفه، حيث تنجح الصورة في تعليم الكيف الشعوري بالاستحسان لدى التلميذ بالنظر إلى هذا الفعل. إذ يمتد أثر هذا التعليم، لاستثارة حس التعبير اللغوي الشفهي، بالنظر إلى التحريك الشعوري الذي تقوم به الصورة ملفوظيا، كأن يكون التعبير تقييما: «هذا عمل حسن». أما على صعيد التلفظ الأيقوني، فإن تعليم الكيف الشعوري للمتلقي، يدخل حيزا حواريا يكون فيه التلميذ هو المخاطب تداوليا بالفعل الكلامي: «قم بجمع القمامة إن وجدتها على الطريق» أو «لا ترمي القمامة على الطريق».

مما سبق، فإن الملفوظ الأيقوني للصورة الدعامة، يعمل على أداء دور التحريك الشعوري اللغوي، بوصفه يجمل وضع «الاتصال الطوري»(mis en phase) الذي يقود التلميذ إلى حالة عاطفية إيجابية تتحول إلى ردة فعل لغوية تجاه الفعل الذي تصوره الدعامة. بينما يقوم التلفظ الأيقوني لنفس الدعامة، بأداء دور التحريك الشعوري اللغوي، المعبر عن وضع «الانفصال الطوري «(déphasage) الذي يقود الملتقي إلى ردة فعل عاطفية سلبية تجاه المتسبب في رمي القمامة.

(1) كتاب القراءة للسنة الثانية، درس: رفع الأذى عن الطريق، محور الحياة الاجتماعية، ص. 38.

3. الأيقونية المعرفية ومحدداتها التعليمية:

بغض النظر عن الاستناد إلى الذاتية المطلقة لمنتج الصورة أو المستفيد من توظيفها (محرري المقررات)، فالصورة الدعامة تظل مشروطة بالمحددات الخارجية التي يجملها منظرو تعليمة الصورة، على النحو الآتي:

1.3. محددات القراءة المطابقة او التماثلية:

تمثل محددات القراءة المطابقة أو التماثلية، بالنسبة لواضع الصورة، أولوية في مناسبة الدعامة للنص المقروء أو الدرس اللغوي المستهدف، وهي بالنسبة للمتلقي، أي التلميذ المتعلم للغة، من أهم مقومات الفهم الدلالي النصي والمفرداتي مجملا أو مفصلا. إن محددات المطابقة تمثل عتبة إدراكية تقوم على مراعاة جانب مهم من النشاط المعرفي لدى التلميذ في أثناء تمثله للصورة النصية وفق مبدأ الإحالة المرجعية، حيث تدخل التفاصيل الأيقونية حيز المماثلة مع الموجود في الواقع. وتلك مساحة تبدو مهمة في اكتساب اللغة لدى التلميذ، بالنظر إلى أهمية البعد المرجعي في استيعاب العلامة اللسانية[1]. لقد أقر تصور أوغدن وريتشاردز، مجالا لعلاقة غير مباشرة بين المعنى والمرجع يقوم فيها الرمز اللغوي بدور الوساطة. من هنا يمكن لمحددات المطابقة في الصورة التعليمية للغة أن تقرب هذه المساحة بين المعنى والمرجع بالنظر إلى قدرتها على تحويل المراجع إلى مجموعة من الصور الذهنية أو التصورات لمعاني المفردات والتراكيب الجملية. إذ تعمل الصورة على إعادة صياغة المعجم المرجعي الخالص؛ أي تمثلات وإدراكات التلميذ للواقع، وتحويله إلى معجم تصوراتي. هذا الفعل، له دور كبير في التمهيد لمرحلة اكتساب المفردات والألفاظ أو صياغة التراكيب. إن ما يحصل لدى متعلم اللغة، بالنظر إلى دور الصورة الدعامة هو تفعيل محددات المطابقة، حيث تتحول عملية الإدراك البصري إلى نشاط ذهني يقوم على مطابقة الصورة على الواقع، إذ يرتبط هذا النشاط بنشاط لغوي يسمى أو يصف المدلول المرجعي وفق محدادات المطابقة[2]. ما يعني أن الصورة التعليمية، كدعامة تكسب التلميذ مدلولا مرجعيا إما بوصف المفردات أو تسميتها، ولا يحصل ذلك إلا عبر محددات المطابقة التي تجعل متعلم اللغة قادرا على تحديد المراجع لغويا حتى في حالات اختلاف صور تموجدها في الواقع.

(1) **Ramm. G.** 1986. Différences dans la perception de l'image dans le Tiers Monde,p145.

(2) **Erni. S.** 1986. Réalité et perception de la réalité. p. 167.

2.3. محددات المنطق السردي:

ثمة مجال لمحددات من نوع آخر تشتغل ضمن الأطر التعليمية للصورة، على فهم منطق السرد البصري، ويحصل ذلك في حالات تكون فيه الصورة الدعامة صورة سردية، تتضمن نواة حبكية تقوم على بؤرة حدثية تجمع بين بداية القصة ونهايتها. ولعل المثال الأقرب لبيان فاعلية محددات فهم منطق السرد البصري، المثال السابق في درس: «معركة ضد الميكروبات». إذ الملاحظ، أن قارئ هذا النص، يستجيب -على صعيد الفهم اللغوي - ووفق محددات فهمه للمنطق السردي للصورة، للتخطيط الدلالي النصي الذي ترويه الصور الثلاث. ووفق هذه المحددات السردية للصورة تتأسس مجموع التصورات اللغوية المتصلة بالمفردات التفسيرية للمرض والشفاء، حيث تبرز أهمية الترتيب البصري للمشاهد.

3.3. المحددات اللسانية:

تخضع الصورة الدعامة بوصفها تشكيلا بصريا للتنميط اللغوي أو اللساني، إذ تقوم المحددات اللسانية بتعليم الأجزاء المستهدفة إدراكيا من واضع الصورة التي تؤلف نقاطا ارتكازية في العملية التعليمية للغة. هذه المحددات اللسانية ترتبط بالمكتسبات اللسانية السابقة التي تستند إليها الدعامة في سبيل تحقيق مكتسبات لغوية جديدة لدى التلميذ من جهة، أوتحيينها عبر الدور الاستذكاري الذي تشرف عليه التفاصيل الأيقونية من جهة أخرى. وعليه فإن المعارف اللغوية السابقة لدى التلميذ، يمكنها أن تشكل مجموع المحددات اللسانية للصورة الدعامة. وفي كل الأحوال تخضع الصورة التعليمية للغة في تفاصيلها الأيقونية للمحددات اللسانية، هذه المحددات ليس شرطا أن تكون مصاحبة للصورة؛ أي مثبتة في النص المقروء.

4.3. محددات الوضع التخييلي:

تتصل محددات الوضع التخييلي في الصورة التعليمية للغة بالمرجع اللغوي الذي يخضع للتصوير وفق معطيات التفاصيل الأيقونية للمشهد. إذ ترتسم الصورة الدعامة بناء على النسق المرجعي للبعد المستهدف لغويا، وعليه تصبح الصورة الدعامة رهينة للقوالب الإيحائية التي تضبطها محددات التخييل. وهنا يمكننا أن نميز بين ثلاثة أوضاع تخييلية التي تقوم عليها الصورة التعليمية للغة:

1.4.3. محددات التخييل الواقعي:

يقترن هذا النوع من المحددات بالدعامات التي تعمل على تقديم توصيف بصري للواقع الذي يندر على مكتسب اللغة أحيانا معايشته، ولعل المثال الأقرب لهذا النوع من المحددات نص «في الطائرة»، حيث تستند الصورة الدعامة على جانب الإثارة التخييلية بمتعلقات واقع التواجد داخل الطائرة (المضيفة، الصورة الداخلية للطائرة، طريقة الجلوس وغيرها).

2.4.3. محددات التخييل الشكلي:

يعمل هذا النوع من المحددات التخييلية على مجالات التحوير الشكلي لمشهدية الصور التعليمية للغة، حيث تقوم بتحويل يمس جانبا من التفاصيل الشكلية للمخيل به. ولعل المثال الأنسب في هذا الصدد، الصورة الدعامة في درس «الجزائر تتحدث»، حيث يمكننا أن نلحظ بصمة محددات التخييل الشكلي على الأهداف اللغوية المرصودة للدرس. إذ يخضع التلميذ للحظة من التحيين التخييلي بالشكل الذي تكون فيه الجزائر متحدثة عن نفسها، بالنظر إلى تلك التفاصيل الكريكاتورية (العينين، والشفتين والأنف)، داخل صورة خرائطية للموقع الجغرافي.

3.4.3. محددات التخييل الافتراضي:

تشرف محددات التخييل الافتراضي على وضع الصورة التعليمية للغة، موضع المحرك اللغوي ضمن نطاق مشهدي، تكون فيه الأهداف اللغوية مرتبطة بافتراض بصري، تبلوره التفاصيل الأيقونية للصورة. ففي درس «أجزاء الحاسوب» يكتسب التلميذ رصيده اللغوي المتعلق بمكونات الحاسوب، عبر التخييل الذي تمارسه الصورة عبر محددات افتراض تقديم تلك المكونات من مؤشر الفأرة بوصفه فاعلا مخاطبا. وفي جميع الحالات، يبرز أثر محددات التخييل على الأهداف اللغوية المنوطة بتلك الدعامات، فبافتراض غياب هذه المحددات تفقد الأبعاد التخييلية في الصورة الدعامة جدواها اللغوي، وتتحول إلى فاعل سلبي قد يعمل على تشتيت الانتباه الإدراكي واللغوي للتلميذ في أثناء تفاعلاته التمثلية للتفاصيل الأيقونية. في المقابل، فإنه لا يمكن لمحددات التخييل أن تحد من مجالات التخييل الفاعل في العملية التعليمية للغة، ولكن وجب على واضع الصورة أن يرهن فاعلية المقومات التخييلية بمدى قدرتها على تطويع الأهداف اللغوية المنشودة من وراء العملية التعليمية.

إن المحددات سالفة الذكر، ينبغي بحسب من انتهينا إليه في هذه الدراسة أن تحظى بعناية فائقة من منتج الصورة كدعامة تعليمية للغة، فإذا ما تم مراعاتها بالنظر إلى متوسط الإدراك التمثلي عند

التلميذ، فستحقق بفاعلية دورها التعليمي للغة. وإذا ما جاز لنا في سياق آخر، مراعاة طرق اشتغال هذه المحددات لأمكننا تقريب تصور معياري للدعامة النموذجية، بما يمكننا من نقد التفاصيل الأيقونية في الصورة التعليمية عامة.

4- تداوليات الأفعال الأيقونية:

ثمة سؤال محوري لفهم فاعلية الصورة الدعامة في تعليمية الألسن، إنه السؤال المتصل بفعل الصورة. وإذا ما جاز لنا طرح هذا التساؤل، فإنه يمكننا بلورته كالآتي: ما الذي يحصل للتلميذ في القسم، حين تكون الصورة دعامة تعليمية للغة؟ أو ماهي وضعيات القراءة التي تفرضها الصورة الدعامة في أثناء الممارسات الفعلية للعملية التعليمية؟ يعتقد الباحثين د.بوشتون (D. Bucheton) وج.شابان (J.-Ch Chabanne)[1] أن وضعيات القراءة التي تفرضها الصورة التعليمية للغة يمكننا تلخيصها في خمس وضعيات:

أ- قد تكون الصورة في أثناء العملية التعليمية للغة عبارة عن صورة مقنعة، حين يطلب من التلميذ أن يستخرج منها عنصرا بسيطا، حيث يفرض هذا النوع من الصور قراءة تعيينية وحصرية. يتعلق الأمر بقدرة التلميذ على تحديد أو التعرف على المكونات العنصرية للصورة من دون أن يقيم بالضرورة علاقة منسجمة بين تلك العناصر. تقترن هذه الوضعية القرائية للصورة الدعامة بصيغة السؤال غالبا: ما الذي تراه في هذه الصورة؟ إنها مثال عن الصورة الدعامة التي تستهدف حصريا الكفاءة اللسانية.

ب-يمكن للصورة التعليمية للغة أن تملي على التلميذ شكلا من أشكال القراءة النفسية، فتبقيه أسيرا للقصة التي تسردها، حيث يمكنه أن يكررها عبر سرد أو شرح أو تقييم تفاصيلها المشهدية[2]. إذ يعد هذا النشاط التعبيري الذي تثيره الصورة الدعامة نشاطا وصفيا يقوم على مبدأ التسمية المعقلنة، يعمل من خلاله التلميذ بجهد على تحويل ما يراه إلى ملفوظات. وتقترن هذه الوضعية القرائية للصورة الدعامة، غالبا بصيغة السؤال: ماذا فهمت من الصورة؟ إنها الصورة التي تستهدف الكفاية اللسانية، والكفاية الاجتماعية التداولية بالإضافة إلى الكفاية الثقافية.

(1) Voir **Bucheton. D. Chabanne. J.-Ch.** 2002. Parler et écrire pour penser apprendre et se construire. l'écrit et l'oral réflexif.

(2) Voir **Rivenc. P.** 2000. Pour aider à apprendre à communiquer.

ج-قد تقرأ الصورة الدعامة قراءة رمزية، تتحول إلى أحجية أو لغز يتطلب من القارئ العمل على فك شفرات المعنى. يمثل هذا النوع من الدعامات الفضاء الأمثل لعمليات التأويل اللغوي، حيث يتأكد الدور المحور للإيحاء. إنها الصورة التي تطمح إلى إعادة تأطير سياق التوقع عند القارئ وتجربته في القراءة، من دون أن تتعارض مع القراءة العاطفية أو الأهوائية. إنها مثال عن القراءة الشخصية المتصلة بحساسية النظرة الفردية للتلميذ، التي تستند عادة إلى مبدأ المطابقة من جهة؛ أي مطابقة المرئي مع الواقع الشخصي للتلميذ، ومبدأ الربط من جهة أخرى؛ عبر تكوين منطق داخلي للمرئي. تقترن هذه الوضعية القرائية للصورة الدعامة، غالبا بصيغة السؤال: ما الذي تريد أن تقوله هذه الصورة؟ إنها الصورة التي تستهدف الكفاية اللسانية، والكفاية الثقافية.

د-تقرأ الصورة التعليمية للغة أحيانا بوصفها علامة كبرى، حيث تكون بمثابة نقطة انطلاق للتأمل الشخصي، فيكون التلميذ محددا لوجهة نظره التي تربطه بالصورة المرئية أولا، ثم تصل التفاصيل الأيقونية للصورة بالعالم تاليا. يضمن هذا النوع من الصورة الدعامة إثارة ردة فعل شخصية عند التلميذ؛ وهي الإثارة التي تقوده إلى استخلاص نص مواز. ففي حالات الصور السردية تحدد الصورة العلامة لمتعلم اللغة الأحداث السردية كمرجع، حتى يسهل عليه استنباط وضعيات حجاجية أو محكيات ذاتية عن المشهد المصور. ترتبط هذه الوضعية القرائية للصورة الدعامة، غالبا، بصيغة السؤال: بماذا تذكرك هذه الصورة؟ إنها الصورة التي تستهدف الكفاية اللسانية حصريا، إذ تعمل على تفعيل التحريك الرغبة في الكلام عند متعلم اللغة.

ذ-تستهدف هذه الصورة الملكة الأدبية، حيث تمكن من خلال وضعياتها القرائية التلميذ من التحرر من هيمنة الصورة، لأن القراءة المطلوبة منه هي قراءة تقع خارج نطاق الصورة نفسها، إذ تعمل في الغالب على تفعيل كفاية التحليل اللغوي، فتأتي في الغالب معللة بصيغة السؤال الآتي: اكتب تعليقا حول هذه الصورة؟ حيث يكون المستهدف جانب الفطنة اللغوية عند التلميذ؛ أي ذكاؤه اللغوي، فبدل حثه على الكلام تعمل الوضعية القرائية التي تفرضها الصورة على اختبار مدى موسوعيته.

البديهي أن هذه الوضعيات القرائية تخضع في الغالب للترتيب، فكما أن الوضعيتين الأولى والثانية قد تهيمنان على المحاور اللغوية الأولى في الكتاب المدرسي، فإن الوضعية الثالثة يمكنها أن تعكس مدى تطور النضج اللغوي عند التلميذ، فعبرها تظهر قدرته في التمييز اللغوي الواعي بين الخطاب المطلوب ووجهة نظره الخاصة وعلامة النضج في ذلك أن لا يخلط بين الأول والثاني.

بينما تأتي حساسية الوضعية الرابعة، من كونها تراهن على ذاتية التلميذ بوصفه متعلما للغة؛ أي على فردانيته في حرية صياغة الكلام على الوجه الذي يراه مناسبا. أما الوضعية الخامسة وهي الوضعية الأكثر تعقيدا، فإن ارتباطها بالأهداف اللغوية يكاد يكون عارضا، كونها تستهدف المعرفة الموسوعية عند التلميذ، وتطمح إلى صناعة الرأي بالنظر إلى تفكيره اللغوي.

تسمح الصورة التعليمية للغة إذا بتمكين المتلقي من إدراك اللغة ضمن مختلف حالاتها اللفظية وغير اللفظية، وذلك لأنها تقوى بالنظر إلى إعادة إنتاجها البلاغي للواقع، على فتح مجال رمزي في الوقت نفسه، تتحرك داخل نطاقه الأبعاد الثقافية والقيمية على الوجه الإيحائي. إن الفعل المتعلق بالأداء الأيقونوغرافي (iconographique) هو الذي يسمح بحسب آمبرتو إيكو (U. Eco)[1] للصورة بأن تكون أداة فعالة في توصيل الفعل الثقافي وتنميط كل ماهو اجتماعي ثقافي. يفترض بالصورة الدعامة في تعليمة الألسن أن تكون بمثابة المكافئ الدلالي للمقاطع الملفوظية للنص المكتوب، حيث تسمح بتحويل أسنن المعاني اللغوية إلى معاني أيقونية جلية ومباشرة، فتغني متعلم اللغة عن العودة إلى اللغة الأم. وطالما أن اللغة الأيقونية مستقلة بذاتها عن الألسن، فهي بحسب د.كوست (D. Coste)[2] تتحدث بذاتها عن المعاني التي تحملها.

في المقابل، يقترن هذا الدور بفهم خاطئ أحيانا لدى واضعي الصورة التعليمية، وذلك بالاعتقاد بشمولية الصورة وشفافيتها[3]، بوصفها قناة دلالية، إذ ليست كل الموضوعات قابلة للتمثيل الأيقوني، وليس بالضرورة أن تتطابق أشكال التمثيل الأيقوني بين مختلف اللغات. يعتقد ريفانس (P. Rivenc)[4] أن معدي المقررات التعليمة للغة، قد سعوا لاستدراك هذا الخطأ عبر تفعيل دور الصورة المقامية (l'image situationnelle) بدل الصورة الدلالية(l'image sémantique)، كون الأولى بخلاف غيرها، تظل قادرة على إثارة بعض الخواص الملائمة لمقام التلفظ، حيث تشارك في تبرير الملفوظات اللغوية التي يحتمل أن ينتجها التلميذ في أثناء تفاعلاته مع الصورة الدعامة. فيكون متعلم اللغة إذ ذاك متواطئا، بوصفه يخضع لتأثير النموذج الحواري المفترض في أثناء تمثلاته الإدراكية للصورة، حيث تقوده الصورة الدعامة نحو الاعتقاد بكونه ملزما بتحصيل الخطاب اللغوي المستهدف من وراء الصورة فقط.

(1) Voir **Eco. U.** 1992. Les limites de l'interprétation. Paris. Grasset.

(2) **Coste. D.** 1975. Les piétinements de l'image. p5.

(3) **Erni. S.** 1986. Réalité et perception de la réalité.p157-174.

(4) **Rivenc. P.** 2000. Pour aider à apprendre à communiquer.p89.

قد يتعذر علينا في واقع العملية التعليمية للغة، الإقرار بوظيفة التحويل التسنيني (transcodage) التي تمارسها الصورة الدعامة، لارتباط ذلك بتعقيدات السنن الأيقوني نفسه. إذ الأمر على هذا النطاق التعبيري، قرين بفعل التحول من نسق نحو آخر؛ حيث لا يمكننا أن نتحدث عن فعل تسنيني بسيط، بل عن دور تسنيني عابر للأنساق، تكون من خلاله مادة التعبير الأيقوني في درجة التعبير الانعكاسي الواصف[1] للتعبيرات اللسانية. ووفق هذا المنحى تعمل الصورة التعليمة للغة على أداء مهمة التحفيز اللفظي، كدعامة قادرة على إعادة تأهيل اللغة عند المتعلم.

تحظى الصورة الدعامة بالنظر إلى مقولة اللسان الثقافي، بوضع مميز تسمح فيه بإمكانية التعالق البيني للغة والثقافة. فالصورة الدعامة ليست مجرد نص مصاحب (un prétexte)، يعنى باستقطاب وقائعية اللغة، وبالنظر إلى الأسنن التي توظفها، فهي تغدو محلا لإنتاج المعنى. لذا يعتقد البعض[2] أنها الموضع الاستراتيجي لتفعيل الكفايات اللسانية والتداولية والثقافية الاجتماعية، باعتبارها نقطة تقاطع لعدد معتبر من المعارف. إن الصورة التعليمية للغة تمظهر ثقافي دال للمجتمع اللغوي بالنظر إلى كونها تمثل نافذة مفتوحة على الهوية الجماعية للفاعلين المتكلمين. إذ لا يعدم هذا الانفتاح وجود وضع للسجال اللغوي بين الذات والهوية، تضع من خلاله الصورة الدعامة ضميريْ الأنا والأنت في الكلام موضعا يكون فيه المخاطب ضمن إطار علاقة بين الذات والآخر[3].

المصادر والمراجع

أ- العربية:

- **كتاب القراءة للغة العربية من السنة الثانية للتعليم الابتدائي**. مطبوعات وزارة التربية. الجزائر/ 2012 .
- **جوزيف كورتاس**. الأشكال التلفظية والملفوظية، الباست العجيب ل:بينجامين رابيي. ترجمة **عبد القادر فهيم شيباني**. مجلة سيميائيات. العدد 2. وهران/ 2007.
- **عبد القادر فهيم شيباني**. السيميائيات وآفاقها الواصفة. مجلة سيميائيات. العدد1. وهران/ 2004.

(1) ينظر في هذا الصدد، حالات التعبير الانعكاسي الواصف في الأنساق الدالة:
عبد القادر فهيم شيباني، السيميائيات وآفاقها الواصفة، مجلة سيميائيات، العدد01، وهران، 2004.

(2) **Demougin. F.** 1999. Langue, culture et stéréotypes.p28.

(3) **Ricœur. P.** 1980. Soi-même comme un autre.p76

ب- اللغة الأجنبية:

- **Coste. D.** 1975. Les piétinements de l'image. Etudes de linguistiques appliquée 16. Paris. Klincksieck.
- **Demougin. F.** 1999. Langue. culture et stéréotypes…Montpellier. Presses universitaires. Lingvar marena- VOL. 3.2012.
- **Demougin. F.** 2003. Voir ou lire. pour une éducation du regard. Paris. L'Harmattan.
- **Eco. U.** 1992. Les limites de l'interprétation. Paris Grasset.
- **Erni. S**. 1986. Réalité et perception de la réalité - la communication visuelle dans la coopération au niveau du développement. Education des adultes et développement 27. Bonn DVV.
- **Grossmann. F.** 1996. Enfances de la lecture. Manières de faire. manières de lire à l'école maternelle. Berne Peter Lang..
- **Linard. M.** 1990. Des machines et des hommes. Apprendre avec les nouvelles technologies. Paris Savoir et formation. Eds. Universitaires.
- **Lefebvre-Mignot. Y.** 1979. Audio-visuel et développement. Tiers Monde. XX. Paris Colin.
- **Odin. R.** 2000. De la fiction. Bruxelles. De Boeck Université.
- **Ramm. G.** 1986. Différences dans la perception de l'image dans le Tiers Monde. Education des adultes et développement. 27. Bonn DVV.
- **Ricoeur. P.** 1980. Soi-même comme un autre. Paris Seuil..
- **Rivenc. P.** 2000. Pour aider à apprendre à communiquer. Paris Didier erudition.
- **Tardy. M.** 1975. La fonction sémantique des images. Etudes de linguistiques appliqué16. Paris Klincksieck.

صواتة عروضية
أم صواتة مستقلة القطع؟[1]

تأليف: وليام ليبن.
ترجمة: مبارك حنون[2] وأحمد العلوي[3]

ملخص:

هناك وجهات نظر متضاربة بخصوص أي إطار نظري يجب تبنيه لوصف بعض الظواهر التطريزية من قبيل التناغم المصوتي والنغم وامتداد الأنفية. وتكمن المسألة في أي الإطارين أفضل: الإطار المستقل القطع أم الإطار العروضي؟ في هذا المقال، وعلى عكس ما فعله هالي وفيرنيو (1981) مع التناغم المصوتي في معالجتهما بعض الظواهر وفق الأنموذج المستقل القطع، وظواهر أخرى وفق الأنموذج العروضي، فقد اقترح ليبن إطارا واحدا أغنى بما يكفي ليستوعب كل الظواهر المعالجة في إطار نموذجين منفصلين عن بعضهما البعض. وقد برهن على أن هذين النموذجين متشابهان في العديد من الجوانب الأساسية، وقد ينصهران في نموذج واحد للتمثيل الصواتي. وتتمثل هذه التشابهات الرئيسة فيما يلي:

- يعد شرط سلامة التكوين الذي يحظر تقاطع السطور المستقلة القطع مشابها لشرط سلامة التكوين الذي قد يحظر تقاطع سطور الشجرة العروضية؛
- تبنى الأشجار العروضية والمستقلة القطععلى إسقاطات الوحدات الصواتية؛
- تعدد المواقع الضعيفة/ المواقع القوية في الأشجار العروضية تناسب الموسومة بنجمة وغير الموسومة بها في التمثيلات المستقلة القطع؛

(1) العنوان الأصلي للمقال:

Metrical or Autosegmental. In: Harry van der Hulst and Norval Smith (eds). (1982). Foris Publications. .Dordrecht. Holland/Cinnaminson.U.S.A. pp. 177-190

(2) أستاذ باحث في اللسانيات والصوتيات والترجمة. جامعة قطر/ قطر.

(3) أستاذ باحث في اللسانيات والصوتسات والترجمة. معهد دراسات الترجمة. جامعة حمد بن خليفة/ قطر.

- تعتبر البنيات غير محدودة ومحدودة في الترميز العروضي مثلما توجد في الترميز المستقل القطع؛
- يمكن للإطارين النظريين أن يتألفا لتفسير العمليات الوجهية وغير الوجهية؛
- ويدعو ليبن الصواتيين إلى المزيد من البحث لإرساء صلاحية هذا المقترح ومعالجة القضايا المعلقة.

Abstract:

There are conflicting views as to which framework to adopt for the description of prosodic phenomena such as vowel harmony, tone and spreading of nasalization. The problem is which framework is better to deal with these issues: autosegmental or metrical. In this article, instead of treating certain phenomena in the autosegmental paradigm and others in the metrical model, as Halle and Vergnaud (1981) did with vowel harmony, Leben proposes one framework rich enough to accommodate all phenomena addressed within the two separate models. He argues that these paradigms are similar in many key respects, and should be conflated into one model of phonological representation. Chief of these similarities are:

- Well-formedness condition which prohibits crossing of autosegmental lines is the same as the metrical tree lines that may not cross;
- Metrical and autosegmental trees are constructed on the projections of phonological units;
- w/s in metrical trees is equivalent to starred and non-starred in autosegmental representations;
- Unbounded and bounded structures are available in both metrical and autosegmental notations;
- The frameworks can be combined to account for directional and non- directional processes.

Leben invites phonologists to conduct more research to establish the validity of his proposal, addressing the pending issues in this regard.

1- تقديم

عالجت أعمال بحثية عديدة، في السنوات الأخيرة، وصف العمليات التطريزية للغة، وانبثق عن هذه الأعمال البحثية تطوران هما الإطاران النظريان للصواتة المستقلة القطع Autosegmental phonology والصواتة العروضية Metrical phonology. وقد وفر هذان الإطاران النظريان وسائل للانفلات من الفرضية التي كانت في السابق مألوفة عموماً في النظرية الصواتية، والتي أفادت أنه يمكن تمثيل الكلام والتمثيل الصواتي، على المستوى اللساني، بوصفهما متواليات خطية أحادية لرموز متميزة. ويبدو، على وجه الخصوص، أن هذا التطور تطور موات نظرا لأن المقاربتين المعنيتين تعبران عن بعض الخاصيات التطريزية للكلام على نحو أكثر كفاية وأكثر أناقة من المقاربات السابقة. إلا أنه ليس من السهل دائما تحديد أي نوع من التحليلين - التحليل العروضي أم التحليل المستقل القطع- سيكون التحليل الأكثر ملاءمة بالنسبة لظاهرة تطريزية في لغة معينة. ويعتبر عمل هالي Halle 1980 المحاولة الأولى لمعالجة هذه المشكلة، ولو أن هذه المحاولة تدور كلها تقريبا حول مجال التناغم المصوتي vocalic harmony. وسيحاول هذا المقال أن يعالج، إلى حد ما، هذه المسألة بطريقة أعم.

يبين أندرسون Anderson 1980، وهو يقوم بمسح لتنوع كبير من الأنساق المختلفة للتناغم المصوتي، أن المعالجة المستقلة القطع للتناغم المصوتي تواجه، في بعض اللغات، مشاكل حقيقية. ويوضح، على سبيل المثال، أن النسق المستقل القطع يعتريه، أحيانا، الغموض بخصوص ما إذا كان على عنصر تناغمي مخصوص أن ينتقل في حركته انطلاقا من اليسار أو انطلاقا من اليمين. غير أن أندرسون يتجنب، على نحو أنيق، مثل هذه المشاكل، وذلك بفضل استعماله قاعدة قِطَعية segmental تكرارية. فيما يتصدى هالي (1980) لهذا التحدي بطريقة مختلفة، إذ يقترح أن تُعزى أنساق التناغم المصوتي، في الأساس، إلى نمطين اثنين: تناغم مهيمن (أو ثنائي الوجهة bidirectional) وتناغم وجهي (أو أحادي الوجهة unidirectional). ويقترح هالي وجوب تحليل التناغم الثنائي الوجهة الذي يمكن، على المستوى النظري، أن يمتد فيه التناغم، في آن واحد، إلى اليمين وإلى اليسار انطلاقا من صريفة morpheme أو قطعة مخصوصة («مهيمنة») من وجهة نظر مستقلة القطع، وذلك نظرا لأنه يتقاسم خاصية الامتداد spreading الثنائي الوجهة مع اللغات النغمية التي اتضح فيها أن الصورنة المستقلة القطع معللة تعليلا جيدا للغاية كولدسميت Goldsmith 1976 ب- ومن هذا المنطلق، يستعير هالي من كليمنتس Clements 1976 تناغم تقدم جذر اللسان Advanced Tongue Root [ت ج ل] في لغة آكان Akan معدلاً إياه إلى حد ما، وهو يقدمه كمثال:

(1) ɔ + fItI +I ɔ + fItI +I (التي تؤول بوصفها
[+ت ج ل] [+ت ج ل] [o + fItI +I] "تقبه /تقبته")

(2) ɔ + bIsa +I ɔ + bIsa +I (التي تؤول بوصفها
[- ت ج ل] [+ت ج ل] [+ت ج ل] [- ت ج ل] [+ت ج ل] [o + bIsa +I] "سأله/ سألها")

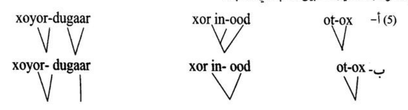
إلا أن هالي يقترح، عوض ذلك، وجوب تحليل أنساق التناغم المصوتي، من هذا القبيل، تحليلا عروضيا بدل أن تحليلها تحليلا مستقل القطع، وذلك في موضوع الحالات التي يكون فيها هذا الامتداد الثنائي الوجهة غير مبرهن عليه، الشيء الذي يؤدي بالصورنة المستقلة القطع، كما أشار إلى ذلك أندرسون، إلى أن تشكل عرقلة، إلى هذا الحد أو ذاك، عوض أن تساعد على حل القضايا المتنازع حولها، والتي يتبنى أندرسون بشأنها حلا قطعيا مع قواعد تكرارية. ويوجد أجود مثال على ذلك، في لغة خلخا Khalkha المنغولية، حيث يصف هالي تناغم الاستدارة rounding، على العموم، كما يلي:

(3) يُستبدل / a/ بمصوت مستدير إذا كان المصوت غير المحايد السابق عبارة عن مصوت مستدير وسيط. ويعتبر / □/ مصوتا حياديا.

تُعتبر التفعيلة foot العروضية، بالنسبة لهالي، مجال تناغم الاستدارة، ويمكننا أن نحدد التفعيلة العروضية بالطريقة التالية، مستعملين العملية المكونة من خطوتين التي يعزوها هالي إلى ج. ر. فيرنيو J-R. Vergneau:

(4) أ- أسند التفعيلة العروضية المشرفة على اليسار، وذلك انطلاقا من اليسار إلى اليمين بحيث لا تكون أية عجرة node منحسرة مصوتاً عالياً high مستديراً . ب- احذف الفروع التي تكون عناصرها الختامية مصوتات عالية.

ونعني بالمشرف على اليسار أن قيمة استدارة العجرة اليسرى تحددُ قيمةَ الاستدارة بالنسبة إلى كل المصوتات الواردة في نفس التفعيلة. فالقاعدة (4 أ) تنتج (5 أ) التي توفر دخلاً input للقاعدة (4 ب). وتتجسد نتيجة تطبيق (4 ب) في (5 ب):



وهكذا، فإن هناك بديلا عروضيا لصياغات أندرسون القطعية التكرارية. ومع أن الاختيار بين هذين البديلين يستحق معالجة أكثر تفصيلا من المعالجة التي يحظى بها هنا، فإنني أعتقد أن البديل العروضي يعتبر بديلا مفضلا، ولو كان السبب يتمثل في أن القيود التي يطرحها يستدعيها وصفُ أنساق النبر stress على نحو مستقل (انظر ليبرمان وبرينس 1977، وماكارثي 1979، وهييز 1981).

2- التماثلات بين البنيات العروضية والبنيات المستقلة القطع

تكمن أهمية مقترح هالي، على وجه الخصوص، في كونه يساعد على حل مشكل القوة المفرطة الناتجة عن إدماج إطارين نظريين قويين جدا، الصواتة المستقلة القطع والصواتة العروضية، في النظرية الصواتية التوليدية. وبالفعل، فإن الطريقة التي يكبح بها هالي هذه القوة تكمن في جعل هذين الإطارين النظريين في سياق توزيع تكاملي، وذلك، على الأقل، في حدود ما يتعلق بالتناغم المصوتي. إذ يجب أن توصف الأنساق التناغمية الثنائية الوجهة من منظور مستقل القطع، بينما يجب أن توصف الأنساق التناغمية الأحادية الوجهة من منظور عروضي.

وبطبيعة الحال، فإن هناك مقاربة عامة أخرى تمكننا من أن نعتني بمسألة القوة المفرطة التي طرحها وجود إطارين نظريين متنافسين، إطار نظري عروضي وإطار نظري مستقل القطع، قصد معالجة الخاصيات التطريزية للكلام. ويقضي ذلك بوجوب تبيان أن هذين الإطارين ليسا، في حقيقة الأمر، متميزين، بل يمثلان إطاراً نظرياً واحداً وعبارة عن الإطار النظري نفسه. وهذه هي الحجة التي سأحاول تقديمها في هذا القسم. سأحاول، أولا، أن أبين أن للبنيات المستقلة القطع والبنيات العروضية عدة قواسم مشتركة. ثم سأحاول أن أبين أن العديد من الاختلافات، التي يبدو أنها تميز الإطارين النظريين عن بعضهما البعض، تقوم في الحقيقة على افتراضات تثير عدة تساؤلات.

ويكمن أحد التماثلات الأكثر وضوحاً بين التحليلين العروضي والمستقل القطع في كونهما مبنيين على نفس أنواع إسقاطات الوحدات الصواتية. فنحن متعودون، في التحليلات العروضية، على أن نرى البنيات العروضية التي تكون عناصرها الختامية محصورة بحيث تقتصر على إسقاطات مثل إسقاطات قوافي rhyme المقاطع syllables أو المصوتات vowels أو الصوامت consonants، بدل أن تتضمن قطعة ما في متوالية خطية. فالتفعيلات، في المثال أعلاه من لغة خلخا Khalkha المنغولية، قد بُنِيت بالنسبة للتناغم المصوتي على مصوتات، مع إعفاء المصوتات العالية فيها بعد. وتُبنى البنيات العروضية، في بعض أنساق النبر التي ذكرها ماكارثي 1979 وهييز 1981، على قوافي المقطع. ومع أن مصطلح «إسقاط» في التحليلات المستقلة القطع ليس مستعملا استعمالا متواترا، فإنه يفترض

في الواقع أن تسند سطور الاقتران association lines المستقل القطع فقط إلى بعض الوحدات في المتوالية الخطية للقطع. فكليمنتس وفورد 1979 يعالجان المقطع في تفسيرهما القطعي المستقل بوصفه «وحدة حاملة للنغم tone»، ويعالج كليمنتس 1976 المصوت بوصفه يجذب سمة تناغمية مستقلة القطع.

ويمكن لأي اختلاف بين الأنواع المتميزة للإسقاطات التي تُطبَّق عليها التحليلات العروضية والمستقلة القطع أن يُعزى إلى نمط العملية ذات الصلة، بدل أن يُعزى إلى كونه عروضيا أو مستقل القطع على وجه التخصيص. أي أن الأنغام، على سبيل المثال، تُربَط، بطبيعة الحال، بإسقاطات المقاطع (أو بإسقاطات قوافي المقاطع في اللغات التي لا تكون فيها للصدر onset الصامتي صلة بالنغم) إلا أنها لا تُربَط بإسقاطات الصوامت.

ويكمن التماثل الثاني بين البنيات العروضية والبنيات المستقلة القطع في كونهما معا يخضعان لقيود متماثلة حول سلامة التكوين wellformedness. فلنأخذ بعين الاعتبار، كنموذج المواضعة المعيارية بالنسبة لقرن الأنغام المستقلة القطع:

(6) شرط سلامة التكوين (كولدسميث 1976)

(1) تقترن كافة المصوتات بنغم واحد على الأقل؛ وتقترن كل الأنغام بمصوت واحد على الأقل.

(2) لا تتقاطع سطور الاقتران.

إن ما يقابل الشرط (1) هو أن البنيات العروضية لا يمكنها أن تتخطى الإسقاطات[1] أو أن تُسنَد إلى غير الإسقاطات. وتُفضي الخروقاتُ إلى بنيات فاسدة التكوين (7 أ، ب). وعلى غرار عدم إمكان تقاطع سطور الاقتران المستقل القطع، فإنه لا يمكن للبنيات العروضية أن تتداخل، وذلك بالمعنى الذي توضحه (7 ج)

(7) أ- س س س ب- س س س ج- س س س س

(1) يمكن القول إن مقترح هالي (1980) الذي يستلزم أولا إسناد بنية عروضية ثم حذف أجزاء منها، كما هو موضح بواسطة (5) في النص، يخرق هذا الشرط، إلا أنه لا يخرقه. فهذا الشرط يُطبق على الإسقاطات وينص على أن الإسقاطات لا يمكن تخطيها بواسطة البنيات العروضية. وبالفعل، فإن مقترح هالي يستلزم عملية من خطوتين في تعريف الإسقاطات. ويعتبر خرج الخطوة الثانية، أي ما تبقى بعد محو بعض السطور، إسقاطا، وهذه الإسقاطات هي التي لا يمكن تخطيها.

والطريقة الأخرى التي تتشابه فيها التحليلات العروضية والتحليلات المستقلة القطع مع بعضها البعض هي أنها تعارض العناصر البارزة prominent في مقابل العناصر غير البارزة. إذ يمكن للتحليلات العروضية أن تعارض العناصر القوية بالعناصر الضعيفة، بينما يمكن للتحليلات المستقلة القطع أن تعارض العناصر الموسومة بنجمة بالعناصر غير الموسومة بها.

ويمكن لعنصر سلسلة ما موسوم بنجمة أن يُؤوَّل تماما مثلما يُؤوَّل العنصر الذي يوجد في الموقع الأقوى عروضيا في تلك السلسلة. وتجدر الإشارة كذلك إلى أن التمييز «قوي/ ضعيف» يماثل في الاستعمال التمييز «موسوم بنجمة/ غير موسوم بنجمة»، وذلك في أنهما لا يلعبان أي دور مطلقا في بعض البنيات. وهذا صحيح بالنسبة إلى المقترح العروضي لهالي 1980 بخصوص مماثلة جهر الحاجزي obstruent في الروسية، وبالنسبة إلى لغة ميندي Mindi في عمل ليبن 1978، على سبيل المثال.

ويكمن التماثل الرابع في أن عمليات البنيات التطريزية لا تؤثر بشكل آلي في الإسقاطات التي بُنيت عليها. ففي الصواتة المستقلة القطع، يتعلق الأمر بظاهرة الاستقرار stability الموضحة في عمل كولدسميث 1976. فحينما نحذف، على سبيل المثال، مقطعا (مثلا بواسطة تغيير تاريخي)، فإننا لا نفتقد بصفة آلية نغم ذلك المقطع. وتوجد هناك بعض المقترحات، مثل تلك التي وضعها إينكرا Ingra 1980 وشتمبرغر Stemberger 1980 التي تُقدِّم نفس البرهان لصالح البنيات العروضية التي تشتمل على الطول lenghthening.

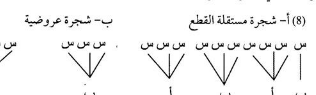
وهناك تماثل آخر هو التالي. فعلى الرغم من أن العديد من البنيات العروضية والمستقلة القطع تنتجها قواعد (مثل إحداث تفعيلات عروضية بواسطة قاعدة تبتدئ من الجهة اليمنى لكلمة ما وتخلق بنية متفرعة على اليسار تكون عجرتها المشرفة عبارة عن قافية متفرعة branching، وكذلك نسْخ coying الأنغام المستقلة القطع على مقاطع انطلاقا من اليسار إلى اليمين اعتمادا على أساس علاقة عنصر بعنصر)، فإنه يجب، أحيانا، على هذه البنيات، عوض ذلك، أن تُمَثَّل معجميا بالنسبة إلى كلمات خاصة تكون خاصياتها الصواتية (أو أي شيء من هذا القبيل) غير كافية لتستمد البنيات الملائمة بواسطة قاعدة مطردة، على الرغم من أن هذه الكلمات تتصرف كما لو أن البنيات المعنية حاضرة. ويوجد مثال عروضي في تفسير هييز 1981 للغة أكلان Aklan ، حيث تُعَد بعض المقاطع غير الثقيلة صوتيا تفعيلات، وذلك على الرغم من أن المقاطع المفردة وحدها، التي تُعَد بصفة منتظمة تفعيلات في هذه اللغة، تُعتبر ثقيلة. وهناك مثال مستقل القطع نظير، وهو تحليل ليبن 1978 للغة ميندي Mindi، حيث يُسنَد إلى بعض المقاطع، على المستوى المعجمي، نغمٌ عال وذلك حينما لا تتوفر أغلبية المقاطع في اللغة على نغم في المستوى العميق وتستمد نغمها بواسطة قواعد مطردة.

وتستند موازاة أخيرة بين النسقين إلى ملاحظة قدمها كولدسميث في Lake Arrowhgead، بكاليفورنيا، في ندوة حول **المعالجة الشكلية للخاصيات غير القطعية في الصواتة**. إذ هناك، في الصواتة المستقلة القطع، نمطان من الامتداد. أحدهما أقصى ويجري بواسطة مواضعة عامة، أي شرط سلامة التكوين، ويقتصر الآخر على مجال محصور، مثل مقطع واحد أو مقطعين فقط، وتَستكمِل ذلك قاعدة خاصة باللغة. الأول عبارة عن نوع من العملية التي يمكن أن تَقرِن، بشكل آلي، نغَمَ مقطع معطى بكل المقاطع غير النغمية وذلك على يمينها. والثاني عبارة عن النوع الذي ينقل موضع الانتقال من عال إلى منخفض في كلمة ما من مقطعها الأول إلى مقطعها الثاني. وعلى غرار ذلك، يوجد في الصواتة العروضية، أساساً، نمطان من الأشجار: غير محدود unbounded وثنائي، سواء حذونا حذو نسق ماكارثي 1979 أو اعتمدنا نسق هييز 1981. ويمكن للامتداد غير المحدود لسمة مستقلة القطع أن يكون طريقة أخرى للإلمام بمفهوم الحد الأقصى الملازم للأشجار العروضية غير المحدودة(1).

3- الاختلافات الظاهرة بين النسقين

تبدو البنيات العروضية والبنيات المستقلة القطع مختلفة إلى حد ما من بعض الحيثيات، وذلك على مستوى السطح على الأقل، الشيء الذي يجعل من الصعب تخيل النظر إليهما بوصفهما متماثلتين منذ الوهلة الأولى. ومع ذلك، فحينما تختلف البنيات العروضية والبنيات المستقلة القطع اختلافا أكبر تكون خصائص كل منهما معللة تعليلا أقل. فلنتأمل في الاختلاف الأكثر جلاء والقاضي بأن البنيات المستقلة القطع تعتبر أكثر تسطيحا، من وجهة نظر هندسية، من الأشجار الهرمية المتفرعة تفريعا ثنائيا في الصواتة العروضية:

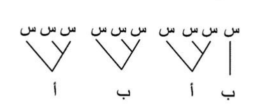
(8) أ- شجرة مستقلة القطع ب- شجرة عروضية



(1) يفترض ماكارثي (86:1979)، على سبيل المثال، أن «التفعيلة المتعددة التفريع تتوفر على خاصية إضافية هي أنها قصوى، فهي توسع قدر الإمكان تماشيا مع أية شروط على عجراتها الختامية بالنظر إلى الشكل الذي تطبق عليه».
وتتطلب التفعيلات الثنائية تعليقا إضافيا. وسأقترح، فيما بعد، أن تتوفر بعض التفعيلات العروضية ذات الطول المحدود على أكثر من فرعين. ومع ذلك، فإنه ليس من الضروري أن يعدم ذلك الموازنة مع الامتداد القطعي المستقل، لأن الأنغام، في بعض اللغات، تمتد إلى عدد محدود من المقاطع، إلا أنها تمتد إلى أكثر من مقطع، وذلك انطلاقا من مصدرها. ويذكر هايمن وشوه (1974) لغة سوكوما ولغة كاناكورو بوصفهما مثالين ممكنين تحت تسمية "الاستبدال".

وبطبيعة الحال، فإنه يمكننا أن نلغي الاختلاف، بسهولة، وذلك بفرض بنية متفرعة تفريعا ثنائيا على الشجرة المستقلة القطع (8أ) محولة إياها إلى (9):

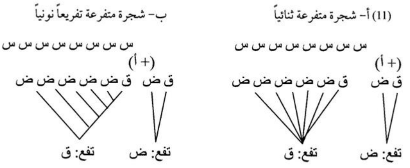
(9)



إلا أنني لا أمتلك أية حجة لكي أقترح أن هذه البنية الإضافية قد تجد ما يسوغها. وأعتقد أن السبيل الذي علينا انتهاجه هو أن نشكك في البنية الإضافية في الأشجار العروضية مثل 8 ب. وعلى العموم، فإن البنيات المتداخلة التفريع الثنائي في الصواتة العروضية، وعلى وجه الخصوص تلك البنيات الموجودة في التفعيلة العروضية، قد افتُرضت بدون مسوغ صريح. وهذه هي الحالة الموجودة، على سبيل المثال، في عمل هييز 1981. فقد قدم هييز نمطية ناجحة، بشكل ملحوظ، لأنساق النبر، إلا أنه من المهم أن نلاحظ أن افتراض التفريع branching الثنائي الداخلي في التفعيلة يظهر أنه لا يلعب أي دور بتاتاً[1]. وأقدم ،في (10)، على سبيل المثال، وعلى شكل خطاطة، قاعدة النبر التي تستعمل عدداً من الوسائل التي يتبناها هييز، وتظهر البنية التي تولدها هذه القاعدة في (11 أ). ولنفترض الآنأننا نرغب، عوض ذلك، في توليد البنية الأكثر تسطيحا الواردة في (11 ب).

(10) أسند التفعيلات المشرفة على اليمين غير المحدودة من اليمين إلى اليسار بحيث لا تحتوي أية عجرة منحسرة على (+ أ).

(11) أ- شجرة متفرعة ثنائياً ب- شجرة متفرعة تفريعاً نونياً



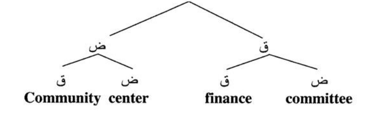
(1) أقدم تشكراتي الخاصة لديفيد جيل بخصوص ترسيخ هذه الفكرة في ذهني.

ويمكن أن يتم ذلك بواسطة القاعدة ذاتها أي (10)[1]، وفي ما يتعلق بنسق النبر الواردة خطاطته في هذا المثال، فإن البنية الأكثر تعقيدا في (11 أ) توفر نفس المقدار من المعلومات مثلها مثل البنية (11ب) الأكثر بساطة - وذلك نظرا لأنه يمكننا أن نحول، بالضرورة، بنية إلى أخرى بواسطة التعديل المناسب لتعريفات هييز. ولا نحتاج، على وجه الخصوص، إلى بنية داخلية في التفعيلة لنشير إلى العلاقات بين النبرتين الأولية والثانوية لأن التفعيلة، اعتمادا على الافتراضات الراهنة، تُعرَّف بوصفها تشتمل على مقطع واحد منبور، مقطع واحد فقط. وبالنسبة إلى العلاقات الهرمية بين النبرات، يبدو من المفيد أن نفترض تجميعات هرمية متفرعة تفريعا ثنائيا للتفعيلات. وتكمن القضية، هنا، في أن هذه التجميعات غير ضرورية في أسفل مستوى التفعيلة. ولنشر، بشكل عرضي، إلى أن نسق هييز ،أيضا، يميز، ضمنيا، البنيات الداخلية في التفعيلة عن أشجار عروضية أخرى. ويمكن فهم ذلك انطلاقا من فحص الفقرة التالية (هييز1981: 47):

سنقول بأن أي زوج من عجرتين شقيقتين يحتوي على عجرة واحدة مشرفة وعجرة واحدة منحسرة. ويجب على كل القواعد العروضية أن تخصِّص أية عجرة من العجرتين، اليمنى أو اليسرى، تعتبر مشرفة،... ويمكننا الآن، باستعمالنا لهذه المصطلحات، أن نصوغ القيد الأساسي على قواعد بناء الشجرة:

لا يمكن للعجرات المنحسرة أن تتفرع.

وإذا حاولنا الآن تطبيق هذه التعريفات على بنية عروضية أعلى من التفعيلة، أي على العبارة community center finance committee، مثلاً، وهي العبارة التي تتوفر على البنية العروضية التالية:



(1) في هذه الحالة، قد يكون علينا أيضا، بطبيعة الحال، أن نعدل تعريفات هييز بشكل ملائم. فالافتراض القائل ، مثلا، إن العجرات المنحسرة لتفعيلة عروضية ما لا يمكن أن تتفرع قد يُغير ليخصِّص كونه لا تتفرع في تفعيلة ما لا العجراتُ المشرفة ولا العجراتُ المنحسرة.

فإن العجرة التي تسمى منحسرة في تعريف هييز- أي العجرة ض المشرفة على Community Center تعتبر، بالفعل، عجرة متفرعة. وأستنتج من ذلك أن القيود الداخلية للتفعيلة، في نسق هييز وفي أي نسق آخر يمكنني أن أتخيله، تختلف عن القيود الخارجية للتفعيلة.

وربما يكون ماكارثي(1981 أ) قد قدم الحجج الأكثر أهمية والأكثر وضوحا لصالح البنيات الداخلية للتفعيلة الأكثر تعقيدا. فقد لاحظ ماكارثي، في معالجة مسألة المكان الذي يمكن أن تدرج فيه الواسطة «fuckin» في الكلمات الإنجليزية، إمكان إدراج الواسطة **infix**، في كلمة مثل Tat-magouchée، إما بعد المقطع الثاني فتعطينا Tata-fuckin-magouchée، أو بعد المقطع الثالث فتعطينا Tatama-fuckin-gouchée. ويمكن للإمكانية الأخيرة أن تفسَّر بقولنا إن fuckin يمكنها أن ترد، دائما، بين تفعيلتين عروضيتين. إلا أن ماكارثي يقترح، في تفسيره لـ Tata- fuckin-magouchée، أن تبرهن هذه الواقعة على أن هناك «ربطا بين مقطعي تفعيلة ما مدمجين بشكل أعمق، ربطا أقوى من ربط أي منهما بالمقطع الثالث». وبتعبير آخر، فإن التفعيلة **tatama** تتوفر على البنية الواردة في 12، ويمكن لعملية إدراج الواسطة أن تفصل المقطع المدمج بشكل أقل عمقاً ولاشيء غيره.

tatama (12)



ومع ذلك، فقد اقترح ميك ويثكوت Withcott Mick (حوار شخصي) أن توفر هذه الظاهرة، عوض ذلك، حجة لصالح بنيتين تفعيليتين مختلفتين. البنية الأولى هي البنية المفترضة بالنسبة إلى Tatama-fuckin-gouchée، ذات التفعيلة الأولى كما تبدو في (11). والبنية الثانية تقسم Tatamagou-chée بطريقة مختلفة أي Tata–magouchée. وتنشأ حجة لصالح هذا التقسيم عن تفعيلات اللغة الإنجليزية التي تعتبر كلمات تامة والتي تشكل نظائر لـ magouchée، أي كلمات مثل aroma و pr-posal، وغيرها... تحتوي فقط على مقطع واحد منبور، ومن ثمة تحتوي على تفعيلة واحدة فحسب. وبالإضافة إلى ذلك، فإن كون tat-fuckin amagouchée* تعتبر بنية مستحيلة قد ينجم عن أن amagouchée ليست تفعيلة ممكنة. وبالفعل، فالإنجليزية لا تتوفر على كلمات تبتدئ بمقطعين غير منبورين. وقد يترتب ذلك على قيد تقسيم التفعيلة الذي لا يسمح بمتوالية استهلالية من مقاطع غير منبورة. ولأن هذا القيد يجب أن يتجلى في أي نحو للغة الإنجليزية، ونظرا لأنه لا يتطلب، في الظاهر، تفريعا داخليا للتفعيلة، فإن حجة ماكارثي الأولى قد تم الرد عليها.

وتترتب حجة ماكارثي الثانية على المعطيات الواردة في (13) حيث تشير (D) للنقرة اللثوية. (يحيل ماكارثي، أيضا، القارئ على أطروحة ستامبي Stampe 1972 بخصوص وقائع مشابهة).

(13) أ- repe [t^h] i [t^h] ive

ب- repe [D] i [t^h] ive

ج- repe [D] i [D] ive

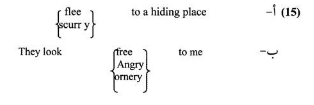
د- * repe [t^h] i [D] ive

ويقوم تفسيره لهذه الوقائع، مرة أخرى، على بنية التفعيلة المتفرعة تفريعا ثنائيا، حيث تتخذ التفعيلة المعنية الشكل التالي:

(14)



يرى ماكارثي أن «المنقور يمكن أن يرد في مفصل العجرات غير الختامية والختامية لتفعيلة ما فقط إذا كان يطبق أيضا في مفصل العجرات الختامية». وبتعبير آخر، فإن المنقور لا يحصل على قطعة داخل جزء أقل إدماجا في عمق التفعيلة إذا لم يطبق أيضا في جزء أكثر إدماجا في العمق لنفس التفعيلة حينما يكون بإمكانه أن يُطبق. إلا أن هناك صياغة ملائمة لهذه الملاحظة لا تحيل على تنظيم هرمي داخل التفعيلات، بل تحيل بالأحرى على نظام يسار- يمين للقطع والمقاطع في التفعيلة. أي أن المنقور لا يطبق أبعد من مسببه (المقطع المنبور) إلا إذا طُبق أيضا أقرب من مسببه حيث يمكنه أن يُطبق. ومن شأن ذلك أن يمكننا من الاستغناء عن التنظيم الهرمي، إلا أنه من الممكن وجود صياغة مفضلة للظاهرة الموضحة في (13)، صياغة تكون أعم. ويبدو، على الأرجح، أن المنقور يقع كلما كان أقرب من مقطع منبور على اليسار. ويبدو ذلك صحيحا حتى في الحالات التي تكون فيها قطعة واحدة عرضة للنقر:



إن النطق ب to، بوصفها [tʰ] نَفَسية aspirated بدل أن يتم بنقر، يوحي لي بأنه نطق رسمي بإفراط بعد free وflee الأحاديي المقطع، بينما يكون أكثر طبيعية بعد angry وscurry الثنائيي المقطع، ويتزايد طابعه الطبيعي بعد ornery الثلاثي المقطع المتوفر على مقطع استهلالي منبور. ومن الواضح أننا نحتاج إلى دراسة مستفيضة لتدعيم هذا الحدس. لكن، لنشر إلى أنه حتى إذا تبين، في نهاية المطاف، أن هذا الحدس مضلل، فبوسع الصياغة الخطية المقدمة سابقا أن تغنينا عن بنية هرمية داخلية للتفعيلة. وبطبيعة الحال، فإنه ليس من المفاجئ أن تكون هناك صياغة خطية ملائمة لصياغة ماكارثي الهرمية. وبالنظر إلى الطريقة التي تُنشأ بها البنية الهرمية للتفعيلة (انظر ، على سبيل المثال، الاستشهاد المأخوذ من هييز 1981 أعلاه)، فإنه يبدو، على العموم، أنها تُسَنِّن، ببساطة، النظام الخطي للمقاطع في التفعيلة.

ويكمن الاختلاف الظاهر الآخر بين العمليات المستقلة القطع والعمليات العروضية، حسب هالي 1980، في كون البنيات المستقلة القطع تلائم العمليات غير الوجهية (أو ثنائية الوجهة). وتتماهى البنياتُ العروضية مع العمليات الوجهية بطريقة مباشرة ، نظرا لأنها أنشئت بطريقة تُنقَل فيها إما من اليسار إلى اليمين أو من اليمين إلى اليسار، إلا أنها لا تُنقَل، في نفس الوقت، إلى الاتجاهين معا. غير أن ذلك لا يبرهن على أن الصورنتين مختلفتان أو أنهما يجب أن ينظر إليهما كذلك. وبالفعل، فإني أعتقد أن هناك حجة مفادها أنه يجب أن ينظر إلى الصورنتين بوصفهما صورنة واحدة تمثل نفس الشيء. والسبب هو أن بعض الظواهر التطريزية التي تُظهِر الميل نحو ثنائية الوجهة- ويعتبر النغمُ المثالَ الواضح - مازالت تتوفر، في الغالب، على خاصيات وجهية أيضا. ويناقش كليمنتس وفورد 1979 هذه النقطة بوضوح. إذ يشيران إلى (ص208): «أن الأنغام التي «بقيت عائمة» floting بسبب حذف المصوتات (أو افتقاد مقطعيتها، كما هو الأمر في حالة قواعد تكوين العلة) يعاد اقترانها بالوحدة الحاملة للنغم التي اشترطت الحذف (أو افتقاد المقطعية). وتبين هذه الملاحظة أن إعادة اقتران الأنغام العائمة لا يمكن التنبؤ بها من دون الإحالة على القواعد الخصوصية التي تشترط حذف المصوتات التي اقترنت بها سابقا في الاشتقاق،......» .

وعلاوة على ذلك، فقد لاحظ هايمن Hyman 1978، أن [éwu'] «معزة» و [àto'] «ثلاثة» في لغة إيكبو Igbo المعيارية، تتألفان لتشكلا [éwu'àto'] «ثلاث معزات». وبالفعل، فالمقطع الاستهلالي المنخفض النغم من الكلمة الثانية ينجذب إلى اليسار، دافعا بذلك المقطع ذا النغم المنخفض صواتيا إلى أن يستعير النغم العالي من المقطع الموجود على يمينه ومخفضا المقاطع العالية النغم. ومن جهة أخرى، تشكل [éwu'] «معزى» و [àto'] «ثلاثة» ، في لغة إيكبوه أبوه، [éwu'àto'] «ثلاث معزات». وينجذب، هنا، النغم المنخفض للمقطع الاستهلالي من الكلمة الثانية إلى اليمين، مخفِّضا المقطع

الثاني من الكلمة الثانية ومتسببا في نقل النغم العالي من اليسار إلى المقطع [e] من[eto] ولا يوجد هناك اشتراط ظاهر بالنسبة إلى وجهة حركة النغم. وعوض ذلك، فإن الوجهية يجب أن تكتب في قواعد النغم.

وبالإضافة إلى ذلك، فإن العمليات العروضية، التي تعتبر وجهية نمطيا كما تمت الإشارة إلى ذلك، تتطلب أحيانا صياغات منفصلة لأنها تنتشر في وجهتين متعارضتين. ويوجد مثال عن ذلك في تحليل هييز 1981 للغة كاراوا Garawa التي لها نبر رئيسي على المقطع الاستهلالي ونبر ثانوي على المقطع ما قبل الأخير. وتعتبر الوقائع مماثلة، على نحو تخطيطي، لما يظهر في (16) حيث تشير العلامة «^» إلى نبر ثالثي:

(16) أ- سَ ْس ب- سَ ْس سَ ْس ج- سَ ْس س^ س سَ ْس

ويتمثل تحليل هييز في ما يلي:

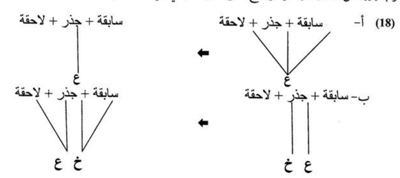
(17) أ- أسند تفعيلة ثنائية غير متأثرة بالكمية ومشرفة على اليسار، وذلك على الطرف الأيسر لكلمة ما.

ب- اجمع المقاطع المتبقية من الكلمة في تفعيلات متماثلة مُجرِيا العملية انطلاقا من اليمين إلى اليسار.

ج- شكِّل شجرة كلمة مشرفة على اليسار. أزل التفعيلات غير المتفرعة الواقعة في موقع ضعيف.

لا يحدد هييز وجوب أن تكون العملية الواردة في (17أ) من اليسار إلى اليمين، إلا أن نسقه dتطلب هذا الأمرفيا يبدو. وهذا راجع إلى أن بعض القواعد مثل (17 ب)، فضلاً عن القواعد الأخرى التي يطرحها هييز، تتطلب تحديد وجهة عمليتها. وقد يُطرح ذلك بوصفه خاصية يمكن أن تختلف من قاعدة إلى قاعدة. وإذن، يجب عليها أن تكون مخصَّصة بالنسبة إلى كل قاعدة على حدة. وهكذا، فإذا كانت وجهة (17 أ) قد خُصِّصت بوصفها من اليمين إلى اليسار، فإنه قد يتعين علينا، إذن، لكي تعمل هذه القاعدة بشكل صحيح، أن نُقَطِّع كل سلسلة مرتين، المرة الأولى لكي نبحث عن مكان وجود المقطع الأيسر (وخلال العملية نتجاوز المقطع الثاني)، والمرة الثانية لكي نجعل من المقطع الثاني العجرة المنحسرة. وقد تتمثل الطريقة السهلة لتجنب هذه الخطوة الإجرائية في تمييز اشتغال هذه القاعدة (17أ) انطلاقا من اليسار إلى اليمين، وهي إمكانية يسمح بها نسق هييز بحرية في حالات أخرى. وهكذا، فإن لنا تفسيرا عروضيا لإسناد النبر الذي يتخذ وجهتين، من اليسار إلى اليمين ومن اليمين إلى اليسار.

وهكذا، يبدو أن وقائع النغم والنبر تتطلب صورنة مفردة، صورنة لينة بها فيه الكفاية للتعبير عن العمليات الوجهية والعمليات غير الوجهية معاً. ولنتأمل الآن التوضيح التالي الذي يعرض، بشكل تخطيطي، الحالة التي تظهر، بتواتر، مع النغم والتطريزات الأنفية والتناغم المصوتي. يتألف جذر ذو نسق تطريزي معطى مخصَّص معجميا بالنسبة إلى النغم أو الأنفية أو التناغم المصوتي مع سابقة pr-fix ولاحقة suffix معا غير مخصَّصتين، بصفة تلازمية، بالنسبة إلى السمة التطريزية المعني. وتستمد الزوائد السمةَ المقصودة للنغم أو الأنفية أو التناغم المصوتي، وذلك باستنساخ السمة المقصودة الأقرب إليها من الجذر، كما هو موضح، على نحو تخطيطي، في (18 أ، ب)

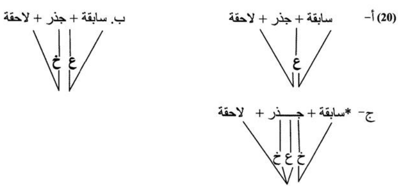


كيف يمكن التعبير عن عملية الامتداد هذه المتجهة نحو اليمين ونحو اليسار عروضيا ؟ إن ما يجب القيام به هو خلق شجرتين في كل حالة. وستجعل الشجرة، التي تعبر عن نغم السابقة، العجرةَ اليمنى مشرفةً، وستجعل الشجرة التي تعبر عن نغم السابقة العجرةَ اليسرى مشرفةً، ويمكن صياغة القاعدتين على النحو التالي:

أ- قاعدة السابقة. ابنِ شجرة مشرفة على اليسار بحيث لا تحتوي أية عجرة منحسرة على نغم.

ب- قاعدة اللاحقة. ابنِ شجرة مشرفة على اليسار بحيث لا تحتوي أية عجرة منحسرة على نغم.

وتولِّد هاتان القاعدتان بنيات شبيهة بالبنيتين الواردتين في (18). وتوجد الصورة الواضحة للخرج Output في(20 أ،ب). ويعود سبب الشرط الموضوع على العجرات المنحسرة إلى الحيلولة دون اعتبار النغم الخاطئ مشرفا حينما يتوفر الجذر على أكثر من نغمين. فقد اعتبر النغم الوسطي، في(20 ج)، على سبيل المثال، مشرفا على سبيل الخطأ، مُمِدّا السابقة بنغم عال:



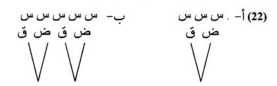
ويفترض هذا أن تتسرب سمة العجرة المشرفة إلى أعلى الشجرة، ومن ثمة، يصاحب نطق كافة عناصر الإسقاط في الشجرة. (وضع هذا الافتراض بالذات في المثال أعلاه من لغة خلخا Khalkha المنغولية). ويتم تجنب الخرج الخاطئ الوارد في (20 ج) بواسطة الشرط القاضي بعدم احتواء أي عجرة منحسرة على نغم.

ويمكن للمرء أن يتساءل حول قدرة الشجرتين العروضيتين على أن تُختَتَما بعجرة واحدة وبنفس العجرة، مثل العجرة ع الواردة في (20 أ). إلا أن هناك، في الواقع، حالات سابقة بشأن هذا الأمر في الصواتة العروضية. ذلك أن الأشجار بالنسبة إلى مقطعين منفصلين، على سبيل المثال، تتقاسم عجرة ختامية مشتركة أي الصامت المزدوج التجزيء المقطعي bissyllabic، حسب كاهن (1976) وليبن (1980).

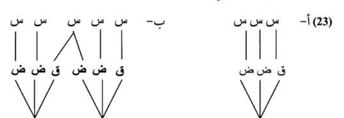


وهناك حالة أخرى ممكنة اقترحها ديفيد جيل David Gill على أساس معالجة هييز 1981 للغة وينباكو Winbago، وهي الحالة التالية. فهييز يستعمل الوقائع الأساسية لموقع النبر في لغة وينباكو بوصفها حجة لصالح العجرات الخارج – عروضية extrasyllabic. ويتم موقع النبر على الشكل التالي: يكون النبر ختاميا في الكلمات الثنائية المقاطع، إلا أنه يقع على المقطع الثالث في الكلمات المكونة من أكثر من مقطعين. ويقع النبر الثانوي على كل مقطع آخر على يمين النبر الأساسي. وبافتراض هييز أن يكون المقطع الأول خارج – عروضيا، فإنه قد تمكّن من أن يوفر تفسيرا أنيقا لموقع النبر في

لغة وينباكو. ويطرح تفعيلات مشرفة على اليمين ذات تفريع ثنائي، بحيث تتقبل الكلمات من ثلاثة مقاطع وخمسة مقاطع البنيةَ التفعيلية الواردة في (22):



إلا أن جيل قد اقترح، في حوار لي معه، أنه يمكننا، إذا رغبنا في رفض المقاطع الخارج- عروضية، وإذا سمحنا بتفعيلات ثلاثية، أن نولد، إذن، مواقع النبر الصحيحة، وذلك بافتراضنا، عوض ذلك، تفعيلات ثلاثية مشرفة على اليمين، إلا أنها مرفقة بتدبير مفاده أن التفعيلات تتداخل فيما بينها ما أمكن ذلك. ويضمن هذا التدبير الأخير أن يصير المقطع الأخير من التفعيلة الثانية في(23 ب) ، وبصفة متزامنة، على النحو التالي:



ويمكن أن يبدو أن المقطع الثالث الوارد في (23 ب) طرفا قويا في المقطع الأول وطرفا ضعيفا في المقطع الثاني في آن واحد – مشكلا أو متناقضا مع نفسه، وذلك إذا اعتبرنا المواضعة التي اعتمدها برينس 522 :1980 (Prince) حرفيا (مستشهدا بعمل سيلكورك Selkirk 1977). فالمقطع الأقوى عروضيا في تفعيلة ما يُؤَوَّل، حسب المواضعة، بوصفه منبورا، وتُؤَوَّل كل المقاطع الضعيفة بوصفها غير منبورة. ويتسبب ذلك في قراءة متناقضة بخصوص المقطع الثالث الوارد في (23 ب). ولكي نتجنب ذلك، يمكننا أن نعيد صياغة هذه المواضعة فنقول إن المقطع المنبور لتفعيلة معينة هو طرفها القوي. وتُؤَوَّل كل المقاطع الأخرى غير المؤَوَّلة لتفعيلة ما بوصفها ضعيفة. وبفضل هذه المواضعة، يؤَوَّل المقطع الثالث من (23 ب) بوصفه منبورا.

إن الاعتبارات التي عرضناها الآن بإيجاز تتيح لنا إعادة تأويل الصواتة المستقلة القطع بوصفها حالة خاصة من الصواتة العروضية. وفي الوقت الذي اقترح فيه هالي (1980) حل مشكلة القوة

المفرطة للإطارين النظريين بحصرهما في طرق تضمن اللا تقاطع التام، فإننا قد برهنا من أجل حل المشكلة بطريقة معاكسة لذلك تماماً، وذلك من خلال جعلهما يتقاطعان تقاطعا كليا. ومن الناحية النظرية، فإن أية مقاربة من المقاربتين قد تحصر طائفة الاختيارات بنفس الجودة. وما قد يكون مفيدا، الآن، هو القيام بمقارنة بين مختلف التحليلات التي تسمح بها هاتان النظريتان.

المصادر و المراجع

- **Anderson. S.R.** (1980), Problems and perspectives in the description of vowel harmony. In: R.Vago (ed). 1-49
- **Clements. G.N. and K. Ford** (1979). Kikuyu Tone Shift and its Synchronic Consequences. Linguistic Inquiry 10. 179-210.
- **Clements. G.N.** (1976). Vowel harmony in non linear generative phonology: An autosegmental model. (Later published by Indiana University Linguistics Club, 1980.)
- **Goldsmith. J.** (1976). Autosegmental Phonology. Indiana University Linguistics Club. (Published by Garland Press. 1979).
- **Goldsmith. J.** (1976). Tone melodies and the autosegment. In: R.K.Herbert (2d). Proceedings of the Sixth Conference on African Linguistics. (Ohio State University Working Papers in Linguistics, no. 20). 135-147.
- **Halle. M.** (1980). Colloquium at University of Southern California.
- **Hayes. B.** (1981). A Metrical Theory of Stress Rules. Unpublished 1980 Doctoral Dissertation. MIT. Cambridge. Mass. Revised version distributed by the Indiana University Linguistics Club. Bloomington. Indiana.
- **Hayman. L.M. and R.G. Schuh.** (1974). Universals of tone rules: Evidence from West Africa. Linguistic Inquiry 5. 81-115.
- **Hayman. L.M.** (1978). Historical tonology. In: V. Fromkin (ed). Tone: A Linguistic Survey. Academic Press.
- **Ingria. R.** (1980). Compensatory lengthening as a metrical phenomenon. Linguistic Inquiry 11.465-495.
- **Kahn. D.** (1976). Syllable-Based Generalizations in English Phonology. M.I.T. dissertation. reproduced by Indiana University Linguistics Club.

- **Leben. W.** (1978). The representation of tone. In: V. Fromkin (ed). Tone: A linguistic Survey. Academic Press. Leben. W. (1980), A metrical analysis of length. Linguistic Inquiry 11. 497-509.
- **Liberman. M. and A. Prince** (1977). On stress and linguistic rhythm. Linguistic Inquiry 8, 249-336.
- **Mc Carthy. J.** (1981), Prosodic structure and expletive infixation. Unpublished.
- **McCarthy. J.** (1979). Formal Problems in Semitic phonology and morphology. Doctoral dissertation, Cambridge. Mass. MIT.
- **Prince. A.S.** (1980). A metrical theory for Estonian quantity. Linguistic Inquiry 11, 511-562.
- **Selkirk, E.** (1977). French schwa. Unpublished.
- **Selkirk. E.** (1980). The role of prosodic categories in English word stress. Linguistic Inquiry 11. 563-605.
- **Stemberger. J.P.** (1980). Length as a suprasegmental: Evidence from speech errors. Unpublished.

البحث عن الخوف[1]:
تأملات في مجموعة من الحكايات الشعبية*

تأليف: أ.ج. كريماس.
ترجمة: عبد المجيد نوسي[2]

ملاحظات أولية:

التأملات التالية تقدم على شكل تحليل قبلي ولا يمكن أن تعتبر سوى مثل اقتراحات أو فرضيات. إنها تسير في اتجاهين مختلفين:

أ) إنها ترمي إلى تنمية معرفتنا بالنماذج السردية.

ب) ترغب في الإسهام بتقديم بعض العناصر للمشكل، الصعب والدقيق، مشكل العلاقات التي يمكن أن توجد بين الفولكلور والميتولوجيا.

المتن الذي تستند إليه هذه التأملات يتكون من ثلاث وثلاثين من روايات الحكاية الشعبية اللتوانية* التي تعد تيمتها الرئيسة: مغامرات البطل الذي لا يخاف[3]. هذه التيمة المنتشرة بشكل كبير تشكل جزءا من المصورات والحبكات الشعبية لكل أوربا: هذا يعفينا من تقديم نص الحكاية- هنا- نفسها، ويسمح لنا بافتراض أن الاعتبارات المتعالقة بالبنية السردية لها امتداد أكثر عمومية. في الوقت الذي يكون فيه المحتوى «العجيب» أو الأسطوري للحكاية، مع ذلك، موضوع تأمل، فإن الخلاصات التي يتم استنتاجها، تكون لها صفة حصرية ولا تطبق سوى على السياق الثقافي اللتواني: إذا كانت هناك تعميمات، أو تقاربات مع وقائع تنتمي إلى المجال الأوربي أو إلى الميتولوجيا الهند- أوربية، تعد أحيانا ممكنة، فإنها تخرج عن إطار هذه المحاولة[4].

---

(1) كُتبت هذه الدراسة تكريما لكلود ليفي ستروس.

* النص مقتطف من كتاب ألجرداس جوليان كريماس: في المعنى. أنظر:
Greimas (A.J). Du sens. Seuil. 1970.P.231-247.

(2) أستاذ باحث في السيميائيات والسرديات. كلية الآداب – الجديدة/ المغرب.

(3) خمس روايات لهذه الحكاية توجد في مؤلف ج. باسنفتسيس، **(J. Basana vicius)** شيكاغو،1905، ندين بالباقي من الروايات، للجميل الذي خصصنا به معهد اللغة والأدب الليتواني لأكاديمية العلوم اللتوانية، حيث تمتلك مصلحة الوثائق سبعا وعشرين من الروايات الأخرى المخطوطة، رواية أخيرة نشرت في ترجمة بولونية.

(4) نعترف بجهلنا لمحتوى الكتاب المهم الذي خصصه م. **إيفانوف وتوبوروف** للميتولوجيا البيلوروسية، القريبة جدا من

البنية السردية:

من بين وسائل استكشاف مجال غير معروف، الانطلاق، بداهة، من المعروف. والحال، أن ما نعرفه حتى الآن بشكل جيد في مجال الحكاية الشعبية، يأتينا من بروب الذي حلل مجموعة الحكايات الروسية التي تُجْمَعُ، تقليديا، تحت تسمية الحكايات العجيبة. هذه الخاصية: «العجيب»، تمتلكها المجموعة الصغيرة من الحكايات التي تنصب حولها تأملاتنا. تمتلكها بشكل مشترك مع الحكايات المستكشفة من لدن بروب: نفكر بأن حكايتنا لا تعد سوى مجموعة تابعة لهذا النوع: «العجيب». لسوء الحظ، فإن خاصية العجيب، نفسها، في الحكايات، لم توصف، فعلا، من لدن بروب، وهو ما يُفْضي إلى نقص في المعرفة الكافية بسننها (الفضاء الدلالي الذي تتصل به)، يضاف إلى هذا أن من بين العناصر الأصيلة لتحليل بروب، هي التي تكمن، بالتدقيق، في التحديد الشكلي للحكاية (حيث يعتبرها مثل نوع خاص، مثل واحد من بين الأنواع الممكنة، للبنية السردية)، باستقلال عن المحتوى الخاص بها.

في محاولتنا لاستثمار اكتشاف بروب، حاولنا إبراز المقولات الدلالية الرئيسة التي تمنح إطارها الشكلي للبنية السردية[1]. أيضا، هل سيكون من المفيد إعادة تناول، الواحدة تلو الأخرى، المقولات الرئيسة المعروفة، لننظر كيف أنها تسلك سبلا داخل محكي الإنجازات الباهرة للبطل الذي لا يخاف.

1.1. البطل والنظام الاجتماعي:

الوضعية الأولية للحكاية العجيبة تبدو وكأنها تشمل عددا من الثوابت:

1- يتأكد داخل الحكاية العجيبة وجود نظام اجتماعي، يتمظهر بواسطة التمييز بين الفئات العمرية، ويتأسس على الاعتراف بسلطة القدماء.

2- تتميز الوضعية الأولية باختلال هذا النظام الناجم عن عقوق مُمَثِّلي الجيل الجديد (وليس عن عقوق البطل نفسه) وعن الظهور المتعاقب لشؤم، ولاغتراب المجتمع.

3- دور البطل- الفرد الذي ينفصل هكذا عن المجتمع- يكمن في التكلف بمهمة، مع هدف إلغاء الاغتراب وإعادة التوازن للنظام الاجتماعي المختل.

الميتولوجيا اللتوانية.

(1) أنظر كتابنا علم الدلالة البنيوي. باريز لاروس 1966 وخاصة الفصول الثلاثة الأخيرة التي تعالج البنيات السردية.

منظورا إليها من هذه الزاوية، تظهر الحكاية المدروسة من لدن بروب وكأنها تمثل جزءا من طبقة تابعة لمحكيات (تشمل أيضا المحكيات الأسطورية، الأدبية، أو ببساطة الحكايات التي يحيكها الإنسان لنفسه) يمكن أن نعينها مثل محكيات إعادة ترميم النظام الاجتماعي.

في علاقتها بهذه الطبقة التابعة، حكاية البطل الذي لا يخاف، تتكشف عن تمايزات واضحة جدا:

1- تشمل بشكل واضح: أولا وقبل كل شيء، تأكيد نظام اجتماعي مؤسس على السلطة بالمعنى العام: طاعة القدماء والخوف من المقدس.

2- فقط أن هذا النظام الاجتماعي، إذا تم الإخلال به، فإن ذلك لا يتم بواسطة الجيل الجديد، ولكن بواسطة السلوك المخالف للمألوف للبطل الذي تعد صفاته اللا-اجتماعية موسومة بوضوح كبير. سيكون، ربما، من العدل أن نقول إننا، فعليا، لا نرى، لا اختلال النظام الاجتماعي ولا النتائج الوخيمة التي تنجم عن هذا الاختلال. الاختلال والاغتراب لا يتحددان على مستوى المجتمع، ولكن على مستوى الفرد: عدم الاعتراف (الذي يعيش داخله) بالسلطة الدنيوية والسلطة المقدسة، يعبر عنه البطل مثل نقص، مثل اغتراب؛ إنه يمثل، هكذا، القوة النابضة للمحكي، التي تتقدم بصفتها بحثا عن السلطة التي يجب الاعتراف بها.

3- البطل، محروما من الوظيفة الاجتماعية، يبحث عن إلغاء اغترابه الخاص، عن استعادة مبدأ النظام الذي يستطيع أن يندمج داخله.

البطل الذي لا يخاف لا يبحث، إذن، عن إعادة ترميم النظام الاجتماعي، ولكن عن إيجاد نظام للعالم.

2.1. غياب العقد وبحث المرسل:

ينتج عن هذه المعطيات الأولية تحول مهم ومتوقع لبنية المحكي.

محكي إعادة توازن النظام الاجتماعي ينتظم، رأينا ذلك، على محورين دلاليين رئيسين:

1- المرسل (سلطة اجتماعية تحمل البطل مسؤولية مهمة الخلاص) يحمل البطل دور المرسل-إليه، ويقيم، هكذا، علاقة تعاقدية، انطلاقا من أن إنجاز العقد سيجازى بواسطة مكافأة (هكذا، فإن المحكي يعانق الشكل، الأكثر عمومية، للتبادل).

2- العقد يؤسس محور البحث، التمظهر السردي، لرغبة الذات في الوصول إلى الموضوع؛ إنه يفسر، بهذه الطريقة، حضور جسد المحكي الذي يتمفصل بصفته نشاطا مبرمجا.

المحكي الذي يبحث عن إقامة نظام جديد، يتقدم بطريقة مخالفة:

1- سواء أذهب البطل إلى المغامرة عن طيب خاطره، أو أنه طرد من إقامته بدون مهمة. هذا يبرز غياب المرسل ويحرم البطل من خاصيته المكتسبة طبيعيا وهي خاصيته بصفته مرسلا-إليه. محور مرسل/ مرسل-إليه، غير متمظهر إذن، ولا يمكن أن يؤسس البحث. البطل يعد، هكذا، بمعنى من المعاني، تجسيدا للإرادة وللحرية الخالصة للفعل.

2- أولوية المحور ذات/ موضوع لا يمكن إلا أن تحدث مركبات لعوامل يكون السارد أول من يتضرر منها. هكذا، فإن البطل بدون عقد يصبح مرسله الخاص: أثناء إنجازاته، لا يرفض فقط المكافأة، ولكنه يكافئ هو نفسه هؤلاء الذين يعينون له أين يستطيع أن يجد الخوف. هناك تركيب الذات والمرسل. فضلا عن هذا، إذا كان موضوع البحث هو الخوف، هذا يدل على أن الذات تبحث عن شيء ما أو عن شخص ما - مجازي أو بشكل مباشر - يسبب لها الخوف، بمعنى أنه يبحث عن شخص معين يستطيع أن يتعرف فيه على السلطة. إن بحثه يعد، عامة، بحث المرسل: هناك، إذن، تركيب للموضوع وللمرسل.

بمتابعة هذه البرهنة، نستطيع أن نقول إن الرغبة في إيجاد المرسل تتضمن رغبة في أن يصبح مرسلا- إليه: البحث، إذن، هو البحث عن العقد.

1.3. الاختبار: انتصار أو فشل:

تحليل البنية السردية من لدن بروب، أنتج وجود، إلى جانب العقد، مركب سردي آخر، عميق: الاختبار. بمجرد ما أن ذهب في رحلة بحث، أنجز البطل مجموعة من الإنجازات، وهي مدرجة بطريقة معينة، يجب أن تبلغ الانتصار الذي يتبعه امتلاك موضوع الاغتراب. هذه المجموعة التابعة من الحكايات تمتلك، بدون شك، هذه البنية المركبية الأولية المحددة على محور الرغبة: الرغبة تكون، طبعا، على مستوى السلوك الخارجي، علة وجود قتالية بطلنا وإرادته في الانتصار. ليكون حقيقة البطل، يجب أن يرغب في الانتصار، بل، وحتى في نوع المحكيات التي نتخذها مرجعية يجب أن يكون منتصرا.

والحال، أن الخوف هو موضوع بحثه والاختبارات التي يبحث عنها يتم تصورها كلها من أجل أن تحدث لديه الخوف. المعاكس، في هذه الاختبارات لا يمكن أن يكون سوى المرسل المحتمل (أو انبثاقه، تمظهره الإلزامي). إن الوضعية التي يؤول إليها المحكي تعد، إذن، مفارقة: يجد البطل نفسه أمام ضرورتين متناقضتين، يجب أن يرغب في الانتصار، لكن بمجرد ما يصبح منتصرا، لن يبلغ موضوع بحثه؛ لينجز مهمته؛ يجب أن يكون منهزما؛ غير أنه، إذا كان منهزما، يتوقف عن أن يصبح بطلا. مبدءان يتحكمان بشكل متواز في هذا النوع السردي:

أ) الصفة البطولية للبطل (قاعدة البنية العاملية).

ب) ضرورة، بالنسبة للمحكي، أن تكون له نهاية، بمعنى، إنجاز الاختبار بالحصول على الموضوع (قاعدة البنية الوظيفية)؛ ويبدو أن المبدأين، في هذه الحالة، يلغيان بعضهما البعض بشكل متبادل.

المشكل، منذ النظرة الأولى، يبدو، بدون حل ويمكن، أيضا، أن نتساءل ما إذا كان نوع المحكيات، موضوع التأمل يعد خاصا بتمظهر مثل هذه المحتويات. سنعود إلى هذا الأمر.

يجب أن نسجل على كل حال، حيرة السارد وهو أمام هذا التناقض. لقد كانت لنا فرصة رؤية، في مكان آخر، من وجهة نظر السارد، أن توليد المحكي يلزمه بأن يأخذ بعين الاعتبار، في الوقت ذاته، التساوقات واللا-تساوقات بين هذه البداية ونهاية المحكي، وأنه من الصعب أن نأخذ بعين الاعتبار النهاية كما هو الأمر بالنسبة للبداية، على الأقل، لأن عدد المتغيرات التي تجب السيطرة عليها يعد مرتفعا.

من الطبيعي، نتيجة لهذا، أن أغلب الروايات لحكايتنا تفضل البطل المنتصر بدل انتصاره النهائي (أي، إجمالا، بدل فشله) وأن الحكاية تخضع، أثناء سيرورة السرد إلى انحراف يؤدي إلى نسيان موضوع البحث، وفي الوقت نفسه نسيان غايته: البطل، المنتصر على فلنياس(= الجن)، يُكافَأ على نجاحه ويحصل على بنت الملك وعلى مقاليد السلطة. ست روايات، فقط، من بين ثلاثة وثلاثين المعروفة، تتذكر الهدف الذي رسمه البطل لنفسه، وتضيف للمحكي مقطعا-ختاميا بدون علاقة- على مستوى البنية السردية السطحية- مع المحكي، نفسه، ولكنها تحاول إنقاذ، بهذه الطريقة غير المعيارية- بنيته العميقة.

نلاحظ أن قلب الوضعية الأولية التي تحدث الاستبدال المركبي للبنيات السردية-وذلك بوضع العقد بعد، وليس قبل الاختبار-له نتيجة إثارة التناقضات البنيوية ويفضي في النهاية، إلى فشل المحكي، منظورا إليه في إطاره الشكلي.

1.4. الفضاء البطولي: العجيب أو الأسطوري؟

هناك عنصر بنيوي أخير يدخل في تحديد المحكي بصفته نوعا: الانفصال المكاني. المحكي يتحدد، ضرورة، على تشاكلين مختلفين ومنفصلين: الفضاء الذي يقام عليه المجتمع، والفضاء الذي ينجز داخله البطل إنجازاته. هذا الفضاء البطولي - هو الذي يتحدد داخله تقريبا كل «عجيب» الحكاية المحللة من لدن بروب - يعد فضاء مغلقا، ويجد نفسه محددا بإشارية اجتماعية تطبعها عودة البطل. في تعالق مع/ هنا/ اجتماعي، فإن / الهناك/ هو الذي يسمح بتوحد البطل وبإنجاز تحويلات القيم التي تنعكس لاحقا، بعد عودته، على الكينونة القيمية للمجتمع.

المجموعة التابعة للحكايات التي نتأملها، تعد، على النقيض من ذلك، متسمة باللا-عودة للبطل. فيما عدا بعض الاستثناءات، فإن ذهاب البطل يعد نهائيا، كيفما كان الحل النهائي الذي يجده

السارد من أجل إنهاء الحكاية. ويعد هذا، فضلا عن ذلك، متماسكا لأن البطل هو النافي للقيم التي يتأسس عليها المجتمع: السلطة المدنسة ممثلة بالأب والسلطة المقدسة التي يعد مالكها هو الأسقف، لا تعد سوى آلية اصطناع مخيبة للآمال. تنقصه من جهة أخرى، من أجل أن يكون بطلا سريا، الرغبة في تحويل المجتمع.

لقد رأينا أن ذلك ينتج عنه، على مستوى السرد، انحراف للمحكي؛ بما أن الأمر يتعلق ببطل بدون عقد وبدون التزام بالعودة، لا يمكن إلا أن يولد حكاية ثانية بدون علاقة مع الأولى. غير أن هذا المحكي الثاني، المنفصل بهذه الصيغة، قد فقد، نتيجة لذلك، غائيته. إنجازات البطل- رغم أنها مركبة من رواية إلى أخرى، وفق بعض المبادئ البسيطة للتدرج- تظهر نتيجة هذا مثل مراحل منقطعة يمكن أن ننظمها داخل سلسلة واحدة، مثل «وقائع وإشارات» مجانية لبطل (حيث تكون أنشطته تشكيلة من التمظهرات التوقعية توضح طريقته في الوجود بشكل مستمر، وتحيل على»طبيعته»، وليس مثل اختبارات تعبر، بطريقة مؤنسنة، عن تحولات المحتويات الأساسية. بعبارة أخرى، المحكي الثاني المحدد على مستوى الفضاء البطولي، يظهر وكأنه يستجيب، إذا جمعنا مجموعة الروايات المعروفة، لتحليل وصفي، تصنيفي، أكثر مما يستجيب لتحليل وظيفي وإيديولوجي.

هكذا، هل يمكن أن نتساءل ما إذا كان القلب المركبي الذي سبق وأن تم اعتباره وملاحظته، يلازمه تحول مماثل للقيم الممنوحة لتشاكلي المحكي؛ وما إذا كان الفضاء المغلق للمحكي ليس هو فضاء الإقامة القصيرة للبطل داخل المجتمع البشري الذي تكون له داخله وظيفة التذكير، بنفي القيم المثبتة، بوجود نسق آخر، ممكن للقيم. «العجيب» الذي يعد شيئا خارجا، يتخذ، هكذا، دلالة الأسطوري الكلي الوجود.

بدون الذهاب بعيدا، نصوغ الفرضية الآتية: الحكاية التي نتأمل تحتوي على محتوى أسطوري، سابق أو منتشر، متمظهر بواسطة بنيات سردية اتفاقية غير ملائمة له كليا. مجموع مقاطع المحكي، المحددة داخل الفضاء الأسطوري للحكاية (منظورا إليها بكلية رواياتها)، تكون عناصر جرد، رغم أنه غير مكتمل، يجب، مبدئيا، أن يسمح بإعادة التكوين الجزئي للسنن الميتولوجي.

هكذا إذن، بحصرنا لمدى تأملاتنا في السياق الثقافي اللتواني لوحده، نحاول أن نرى ما هي عناصر الكون الميتولوجي، التي يمكن أن نستخلصها من الحكاية المعنية وماهي الإجرائيات التي يمكن أن تستعمل من أجل هذا الفعل.

2- الكون الأسطوري:

1.2. الفضاء الأسطوري:

سفر البطل يدخله داخل فضاء مخالف تماما، للفضاء الذي قام بمغادرته.

1- الفرق الذي يعد أكثر إدراكا، يتصل بالتوزيع الخاص للكائنات البشرية إلى طبقات وفق مقولة حياة/ موت، والتي تعد من نمط ثلاثي: إلى جانب عالم الأحياء، يوجد عالم للأموات، و عالم يتحدد بين الاثنين، عالم الأموات-الأحياء، عالم الأرواح، (الأرواح الميتة التي تحيى حياة بموازاة مع حياة الأحياء، ولها حضور بدني). إلى جانب الأرواح، تشارك، في هذه الحياة، الشياطين(وهم الذين يلتبسون جزئيا، مع الشياطين المسيحيين)، وسيدهم جميعا، فلنياس.

2- خاصية ثانية لهذا الكون تقربه من الأكوان الأسطورية الأخرى: صنافة الكائنات تظل صورية وغير ضرورية: لأنه إذا كانت طبقات الكائنات توجد في حد ذاتها، فإن الكائنات الخاصة تعد قادرة على التحول من طبقة إلى طبقة أخرى (هكذا، فإن الأحياء يتحولون بواسطة السحر إلى طبقة الأموات-الأحياء، الأموات- الأحياء يتحولون إلى طبقة الأموات، والعكس بالعكس). هذه التحولات لا تتوقف على الإرادة الحسنة للكائنات-ذاتها، ولكنها تتوقف فقط على إرادة الشخصيتين الرئيستين للحكاية: فلنياس (و، بتفويض للسلط، مُعاونُوه) والبطل الذي لا يخاف.

الحد الذي يفصل عالم الأحياء عن عالم الأرواح يمكن أن يرسم بواسطة مقولات زمنية (ليل/ نهار) أو مكانية (أعلى= العالم ما تحت الشمس ضد/ أسفل= العالم التحت أرضي)، أو بتوليفات مختلفة من المقولات. هذا الحد يظل، في كل الحالات، نسبيا: حينما يلتقي رجل، في واضحة النهار، رجلا آخر، لا يعرف في مواجهة من يكون: هل هو في مواجهة حي، أم في مواجهة روح من الأرواح أم في مواجهة سيدهم جميعا (فلنياس). المعيار الوحيد الذي يبدو ملائما لتمييز حي من الأحياء هو الخوف الذي يحس به تجاه غير الأحياء. من وجهة النظر الوحيدة هذه، البطل الذي لا يساوره الخوف من أي شيء، لا ينتمي إلى طبقة الأحياء. أكثر من هذا: إنه الذي ينفي، قصديا، وفي كل الظروف، وجود الحد بين العالمين؛ سلوكه يعد هو نفسه مع الجميع: لا المظاهر الغريبة، ولا الأفعال غير العادية، تذهله؛ والكلمات التي يوجهها تعد دائما موسومة برأي قبلي لحالة سوية. البطل يشترك، إذن، في حياة مزدوجة؛ انفصال الحياة والموت لا يهمه.

هذا التصور للحياة وللموت يعد مطابقا لمعتقدات لتوانية ما زالت سارية خلال القرن التاسع عشر: مشاركة الأرواح في الحياة العادية تجري بيسر؛ العالم الثاني كان معروفا من لدن طبقة من العرافين (يوجد من بينها، مثلا، هؤلاء الذين ولدوا ما بين الخميس المقدس وأحد الفصح)، ولكن نستطيع أن ندخله بواسطة تقنيات دقيقة). العجيب في الحكاية الشعبية يختلط، إذن، كليا مع الواقع الأسطوري؛ جدة الحكاية لا تكمن، حتى ولا، في كون أن البطل يستطيع أن يدخل هذا الكون الأسطوري، ولكن في القدرات الهائلة التي يمتلكها بدون أي تأهيل سابق. يبدو لنا أن هذه الواقعة، تشكل حجة لفائدة الفرضية المقترحة.

2.2. من أجل الاستعمال الجيد للبنيات السردية:

الفضاء الذي ينمو داخله البطل يتقدم بصفته كونا، بنسبة كبيرة، ما قبل-مسيحيا، حيث لا يوجد لا-التقابل الإثناني للحياة والموت، ولا ثبوتية التصنيفات الأنطولوجية؛ يمكن أن نحاول رؤية ما إذا كان سلوك البطل وسلوك معاكسيه يسمح بتعميق المعرفة بهذا الفضاء. الإجراء الذي سنتبنى داخل هذا التحليل الأولي، يرمي، إلى:

1- اعتبار المقاطع السردية في ذاتها، باستقلال عن موقعها داخل كل حكاية-حالة وعن الدلالة الوظيفية التي تكتسبها نتيجة هذا الوضع، وإلى جمع المقاطع المماثلة والموزعة داخل روايات مختلفة، من أجل أن نكون (على طريقة تحليل السلسلة، المستعملة في اللسانيات) مقطعا موحدا يكون الأطول والأشمل قدر المستطاع

2- استعمال، جزئيا فقط، التنظيم المقطعي للمحكي، من أجل إظهار السنن وليس الإرسالية. نظرة أولى سطحية على التركيبات النمطية للحكايات- الروايات، تسمح بتعرف نوعين من التنظيمات المقطعية:

أ) البنية الإثنانية: البطل يلتقي أولا بالأرواح، ولاحقا، فقط، يجب أن يواجه فالنياي

ب) البنية الثلاثية التي تتمظهر، على الشكل المعروف جدا، التَّثْليثات؛ البطل ملزم، مثلا، بقضاء ثلاث ليال متعاقبة داخل مكان معين، وتحمل، داخل هذا المكان، مجموعة من الاختبارات المتدرجة.

في الحالة الأولى، التصعيد في المحكي، يمكن أن يؤول تصنيفيا مثل ظهور علاقة سلمية بين الأرواح وبين الأسياد، وتسمح، بهذه الصيغة، بتمييز طبقة أسياد هذا الكون، في الحالة الثانية، إجراء التثليث-بدلالته الكلية الاستبدالية وبدلالة الانتهاء المركبية-يبرز، بوضوح، أن الاختبار الأخير يشمل الاختبارات السابقة ويأتي بالحل الحاسم.

والحال أنه في المحكيات التي تتميز بالتثليثات، ورغم أن اختبارات الليالي السابقة تجد نفسها موزعة بشكل مختلف من رواية إلى أخرى، فإن الليلة الثالثة تعد مخصصة للمواجهة بين البطل وبين فلنياس. يعد هذا، كافيا بالنسبة لنا من أجل أن نعتبر بأن البطل الذي لا يخاف يعد محددا، سلميا؛ على المستوى نفسه من القوة، كما هو أمر فلنياس، السيد الذي يعد إلى ذلك الحين سيدا، بدون منازع، للكون الذي يتواجد فيه الفاعلان الرئيسان.

تتحصل من هذا نتيجة عملية من أجل متابعة التحليل: بدل البحث، من بين المقاطع المختلفة، عن المقاطع التي تمثل الحالة العتيقة والمقاطع التي تعد الروايات العصرية للحكاية- وهي المهمة التي يمكن أن تبدو أنها ضرورية، غير أنها تدرج معايير تاريخانية و، معها، صعوبات تصد، في أغلب

الأحيان، الباحثين- يكفي اختيار معايير الحكايات التي تحدد، في نقطة أوجها، صراع البطل مع فلنياس؛ مع احتمال إتمام، لاحقا، بالإجراء المعين في بداية هذه الفقرة، المقاطع المختلفة لمجموعة الروايات المكونة لحكايتنا المرجعية.

3.2. سيدان في الفن:

الفصل الذي يحكي لقاء البطل مع فلنياس (في خمس روايات متقاربة فيما بينها، الواحدة من الأخرى) يذهل بطابعه اللا-منتظر والشاذ تقريبا. لنلخصه بإيجاز.

1- ظهور فلنياس هو على النقيض من الجحيم المألوف باستلهام مسيحي: فلنياس هو شيخ مسن بقامة عالية، وبلحية طويلة بيضاء، تسترسل حتى الركبتين.

2- الاختبار الذي يتفقون سلفا من أجله، تم داخل مسبك تحت-أرضي، وليس داخل الفضاء المسحور الذي يتم داخله انتظار البطل: المواجهة تتطلب، إذن، انفصالا مكانيا حقيقيا.

3- العقد المبرم بين الفاعلين الرئيسين يتوقع أنه في حالة انهزام البطل، سيفشي له فلنياس سر الخوف، غير أنه سيدفع حياته ثمنا لذلك. سيقبل البطل بالعقد، بدون أن يؤثر ذلك في شيء في رغبته في الانتصار: فلنياس يعترف، زد على ذلك، أن معرفة الخوف، المجازى عنها بالموت، لا تتصل بالعالم الذي يتربع على عرشه.

4- المجابهة تصبح اختبارا للقوة: ولكن، من خلال اتفاق مشترك، المصارعة بأيد عارية، تصبح ملغاة لفائدة مواجهة تتم بواسطة أدوات: الفأس (أو المطرقة) والسندان. والحال أن البطل، في روايات متعددة، يقدم مثل حداد؛ شكل المصارعة المختار لا يضع فقط المصارعين على قدم المساواة، ولكنه يبين أنهما يشتركان في دائرة الفعل نفسها ودائرة القوة نفسها.

5- يخرج البطل منتصرا من الاختبار، ليس فقط لأنه يغرز عميقا السندان داخل الأرض، ولكن لأن لحية الشيخ المسن تجد نفسها ملتصقة بالثقب الذي عالجه داخل السندان. الانتصار لا يأتي، إذن، لا من قوة فيزيائية عالية ولا من عملية سحرية معينة، ولكن من المهارة الوحيدة للبطل.

لدينا انطباع أننا نشاهد مجابهة بين سيدين حدادين تعد مظاهر قوتهما متماثلة كما أن مجالات الفعل يتطاول بعضها على الآخر.

2.4. البطل الثقافي:

إننا بتفكيرنا في هذه المجابهة يجب أن نعتبر أحداث الليالي السابقة. إنجازات البطل تظهر، من ذلك الحين، مثل براهين عن معرفة-فعل معينة، أكثر مما هي اختبارات- صراعية. عددهم وتوزيعهم يتغير، فضلا عن ذلك، من رواية إلى أخرى، لذلك سنأخذ مثل نقطة مرجعية المساعدين

الذي يختارهم البطل من أجل أن يقضي ثلاث ليال داخل القصر المسحور. هؤلاء المساعدون الذين هم بعدد ثلاثة:

1- النار.

2- منضدة العمل.

3- محك للصقل.

يوافقون ثلاثة إنجازات للبطل؛ اثنان من التثليثات-ثلاث ليال يجب قضاؤها داخل الفضاء المسحور، ثلاثة اختبارات يجب الخضوع لها-لا تراكب، إذن، وتترك فصل الصراع مع فلنياس، خارج بنية هذه الإنجازات التهييئية.

وظيفة المساعدين في التنظيم العاملي للمحكي، تقضي بأن تستخدم مثل تمظهرات متلازمة، مثل تجسيدات خارجية على شكل موضوعات أو كائنات، صفات للطبيعة العميقة للبطل؛ هكذا، فإن هؤلاء المساعدين، في كليتهم، يتقدمون مثل أدوات أستاذ من أساتذة الفنون والمهن، مثل امتدادات تقوم بوظيفة توسيط القوة المتصلة ببطل العالم الثقافي.

الاختبارات التي يتخذ داخلها هؤلاء المساعدون موقعا، لا تعمل سوى على تأكيد هذا الانطباع الأول. يعوزنا المجال من أجل أن ننقلها بإسهاب: هكذا، فإننا لن نعمل سوى على استخلاص العناصر التي تبدو لنا دالة على وجه خاص.

1- منضدة العمل تصلح للبطل في القبض داخل الشرك(من أجل قتلهما ورميهما في البركة) على قطتين سوداوين (بداهة هما شركاء فلنياس)، وذلك بتوثيق أرجلهما من أجل تقليم أظافرهما: يقبل البطل باقتراحهما القاضي بلعب الورق، غير أنه يقنعهما أولا، لأسباب تتصل بالتقاليد، بالقيام بإزالة أظافرهما بنفسهما.

2- المحك يصلح لصقل جماجم الأموات التي يستعملها زوار الليل الغرباء أثناء الليلة اللاحقة من أجل لعب لعبة الكرات، باستعمال القصبة الكبرى (عظم الفخذ) مثل قطع اللعب في لعبة القمار. هنا أيضا، وقبل المشاركة في اللعب، يحول البطل إلى موضوعات ثقافية رؤوس الأموات التي تبدو دلالتها غامضة إذا لم نجدها في مقاطع أخرى (الرأس في المورفولوجيا الأسطورية للجسد، هي الإشارية التي نضع فيها المبدأ الحيوي للروح: من أجل أن تعاود «الحصول على السلم»، يجب أن نقطع لها الرأس وأن نضعها، داخل الجعة، بين الساقين، وإلا فإنها ستمضي لياليها في الدوران وهي تصيح داخل المقبرة). رغم أن السياق لا يعد واضحا، نستطيع أن نفترض أن البطل يخلص هكذا رؤوس الأرواح من نفوذ الأسياد ويعيد لهم الراحة الأبدية.

3- يبدو أن النار تلعب الدور الرئيس: فصل الانبعاث من الموت الذي يقترن بها، يعد أيضا الأكثر تفصيلا؛ تجد نفسها، منعزلة، داخل روايات أخرى عديدة. هذه النار هي نار البيت؛ إنها تصلح لطهي الوجبة الليلية. أثناء طهي اللحم، بتلازم أو بتلاصق، يتدحرج الموت، بأجزاء منفصلة، من موقد النار: إذا كان البطل يسمح للميت أن يسقط، فإنه يحذره، على الرغم من ذلك، من أن لا يسقط داخل الآنية، بإجراء، هكذا، انفصال اللحم المطبوخ (الذي يحضره البطل ويأكله الأحياء) عن اللحم النيئ (اللحم البشري-وليس العظام- يعد الطعام الخاص بالأسياد). النار، بصفتها حرارة، تدخل، من جهة أخرى، في المرحلة الأولى من عملية البعث: البطل، فعلا، وبعد أن قام بإعادة تركيب الميت، يوقفه من أجل تسخينه قرب النار(غير أن البعث يعزى في النهاية إلى حرارة جسد البطل الذي ينام إلى جانب الميت داخل السرير أو داخل النعش).

المساعدون يعدون، إذن، الصفات الجوهرية لطبيعة البطل: النار هي المبدأ الحيوي، المستبطن بصفته حرارة منعشة للجسد، ولكن تعد أيضا وسيلة تحويل الطبيعة إلى ثقافة؛ الأدوات هي التعبير عن براعة وعن العبقرية التقنية للبطل الذي يمارس السحر حتى على كائنات ليست بالبشرية، ويؤنسن العالم. طبيعة البطل والدائرة التي تمارس داخلها سلطته تعد، هكذا، محددة بدقة.

5.2. سيد الحياة والموت:

التشديد على الوسائل التي يتوفر عليها البطل، ألزمنا بأن نترك إلى مرحلة لاحقة التساؤل حول المعنى الذي يجب أن نسنده إلى هذه الإنجازات. لقد بدت لنا بصفتها برهنات كثيرة على معرفة للفعل. لأنه من جهة، الإنجاز لا يتحدد أثناء لعبة الورق أو أثناء لعبة الكرات- والتي تصبح، إذن، اختبارات مصطنعة-، ولكن قبل وقت المجابهة. البحث، من جهة أخرى، ليس هو تحرير الروح، بالمعنى المسيحي، المستردة من مخالب الشيطان: المنبعث إلى الحياة من جديد يحقد على البطل ويعلن الصراع معه. إنجازات البطل تعد أفعالا مجانية، تمظهرات لسلطته.

تركيب الاختبارات الثلاثة والنتيجة النهائية يتحدد على محور واحد، ويظهر البطل مثل سيد الحياة والموت. هذا المحور هو المحور الدلالي الذي يتحدد على مستواه تمفصل الكائنات إلى فئات وفق صيغة وجودها؛ والبطل والميتا-ذات التي تنجز التحولات، وذلك بتحويلها من طبقة إلى أخرى. إذا كان التحول الأول يرمي إلى بعث مساعدي فلنياس إلى الموت المطلق (الذي يعتبر مثل القطب السلبي)، فإن الانتصار على فلنياس يحرر من السحر، وكنتيجة لذلك، يحول الكائنات التي توجد في حالة الأرواح-الأموات-الأحياء- إلى أحياء (الحياة تتحدد على مستوى القطب الإيجابي). التحولان الآخران، يرميان إلى حرق الحد في الاتجاهين، بين نمطين من الأموات: البطل يعيد الموت-الراحة إلى رؤوس الأرواح، وذلك بتحويل الأموات- الأحياء، إلى أموات؛ يعيد له نظام الروح، وذلك بإعادة نفخ روح الحياة في ميت نائم داخل نعشه أو مجزء إلى قطع. (غضب هذا

الأخير وصراعه من أجل الحق في الجلوس على المقعد، قريبا من النار- وهو واحد من بين التمثلات اللتوانية المشتركة للموت الهادئ-عناصر تبين أصوله وصيغه المفضلة من أجل الموت الحقيقي).

تحولان نحو الحياة، تحولان آخران نحو الموت- من بينهما تحول يعد مطابقا لرغبات المعنى بالأمر، والتحول الآخر هو ضد إرادته-: تمثل هذه العناصر مجموعة مقنعة.

2.6. بطل أم إلاه؟

إذا كنا قد شددنا، خاصة، هنا على الوقائع وسلوكات البطل، باعتبار سلوكاته مثل علامات كاشفة عن طبيعته، وحاولنا تعميق معرفة هذا البطل بدون إسم الذي تعد شعاراته الوحيدة هي الأفعال، فلأن معاكسه، فلنياس، سيد السحر، يعد معروفا لدينا. مجابهتهم النهائية تأخذ بروزا أكثر: انطلاقا من أنهما من قوة تقريبا متساوية، فإنهما يحتلان، داخل سلمية الكائنات، مرتبة مماثلة.

إنهما سيدان متمتعان بسلطة عليا، سلطة الحياة والموت: السلطة التي تظل، حتى اليوم، أيضا، بالنسبة لرؤساء الجمهورية، الرمز الجلي للسيادة. هذه السلطة تظهر بواسطة استعمال تقنيات مماثلة غير أنها مختلفة: المهارة تقابل السحر. كل واحد يمتلك مجالا خاصا به من أجل ممارسة سلطته:

- الواحد يهيمن على الحياة قبل الموت، وعلى العالم الشمسي.

- الآخر الحياة بعد الموت، العالم الليلي والعالم ما تحت- الأرضي؛ غير أن الواحد يتطاول على مجال الآخر، ويتابع صراعا، لا توجد مبررات لأن يتوقف.

يحق لآخرين أن يقولوا إذا كانت عناصر السنن الأسطوري كما تم إبرازها، تسمح بالقيام بخطوة أخرى إلى الأمام، وبإعطاء هذا العدو، لفلنياس، الإسم الإسطوري لبركوناس: البطل، الذي هو أيضا، يتابع، وفق مصادر أخرى، معركة أبدية ضد فلنياس. إذا كانت هذه الفرضية لها قيمة معينة، فإن عناصر بحثنا يمكن أيضا أن تكمل ملف المقارنات بين فلنياس وفارونا[1].

3- الختام:

1.3. المكافأة تسبق العقد:

الأغلبية المطلقة من روايات هذه الحكاية تنسى الوضعية الأولية، وتختم المحكي بانتصار البطل، الذي يصبح وصي المملكة وصهر الملك. توجد، مع ذلك، ست روايات تظل محتفظة بغائية المحكي، وتسمح للبطل بأن يلتقي بالخوف في مقطع إضافي، بدون علاقة سردية ظاهرة مع جسد المحكي.

(1) هذه المعادلة تم التذكير بها من لدن رومان ياكبسون الذي استعارها من سوسير من أجل تطويرها، والذي نشكره هنا لكونه كان مصدر هذه التأملات.

فيما يتعلق بهذا الختام، موقفان ممكنان: يمكن أن نعتبره مثل عقلنة فكاهية، أو مثل بقايا شطر ثان للمحكي يمكن، إذا ما أمكن بناؤه من جديد، أن يكشف لنا ربما مفتاح سلوك أسطوري. إن ضمور المواد التي توجد رهن إشارتنا، المعرفة غير الكافية لعناصر النسق الميتولوجي تجعل إعادة البناء هذه مجازفة قوية. سنحاول، على الرغم من ذلك، أن نجمل الخطوط العامة، لأن حذف هذا الفصل سيعرض القراء الذين ليس لهم اتصال مباشر بالمصادر الليتوانية، للوقوع في الخطأ؛ من جهة أخرى، رهان محاولة إعادة البناء يعد كبيرا: يتعلق الأمر بالتساؤل ما إذا، انطلاقا من المعطيات البنيوية الوحيدة، كنا نستطيع أو لا نستطيع توقع نقطة اتصال تتحدد داخلها ألوهية ثالثة للربوبية الليتوانية (لقد سبق أن تم الإعلان على أن هذه الربوبية يجب أن تمتلك بنية ثلاثية، غير أن هذا الكلام يعتبر، عامة، مثل إبداع رومانسي). والحال أن فصلا فكاهيا يرمي إلى إحداث الخوف عند البطل وذلك بأن صب عليه، أثناء نومه، سطلا من الماء البارد، يتخذ دلالة جديدة، بمجرد أن، بدلا من أن نعالجه بشكل منفصل، ندمجه داخل جسد المحكي الأسطوري. انطلاقا من هنا، فعلا، الوصاية التي يحصل عليها البطل، مكافأة له على انتصاره على فلنياس، لاتمارس داخل المجتمع البشري، ولكنها تعبر، بالأحرى، سنرى ذلك، عن سلطته بصفته سيدا للعالم (الشمسي).

للعقد المختوم بالزواج، ينقص مكون من المكونات التعاقدية، المرسل: البطل يستمر، فضلا عن ذلك، في التماس الخوف، وهذا النداء، الذي يقدم مثل فكرة مهيمنة، هو الذي يجعل زوجته تقرر القيام بالفعل. بنت الملك تعد، نعرف ذلك، الموضوع الذي يفضي نقله إلى ختم العقد. غير أنها تعد، في الوقت ذاته، موضوع رغبة البطل، أي الممثل المجازي للمرسل، الذي هو سيد الخوف. إنها سلطة الملك الأسطوري، التي تعد منحدرة منه، هي التي يجب أن يعرفها البطل من أجل أن يضفي الشرعية على ملكه على الأحياء وأن ينجز العقد (الذي يتقدم على الشكل المعتاد المتبادل، حيث المكافأة تسبق القبول).

2.3. من يخيف البطل؟

لحد الساعة، لم نستعمل أي عنصر من عناصر السنن، لقد اكتفينا بتعميم المعطيات البنيوية للمحكي، وفق فرضية مفادها أن الفصل الذي يعد موضوع نظر، يشكل جزءا من محكي واحد ووحيد. لنستعمل الآن، القليل الذي نستطيع أن نعرفه.

بنت الملك تتصرف بناء على نصائح متسولة، واحدة من بين هذه الكائنات الضالة التي يتم من بينها في غالب الأحيان، تجنيد العرافين. الرؤية، القدرة على النظر الثاقب لكشف أسرار الحياة الثانية، يتصل بمجال المعرفة. هكذا، فبتبادل تلازمي(المتسولة هي العامل المساعد لبنت الملك، وهذه تعد تمظهرا للمرسل) نستطيع أن نعتبر أن المرسل– الملك هو العنصر الغائب في البنية الثلاثية:

إنه يمثل المعرفة إلى جانب الإرادة (التي يجسدها البطل الفاعل) وإلى جانب القدرة (وهي ذات طبيعة سحرية، و، بهذه الصفة، تعد الوجود بالقوة لفلنياس).

الاختبار الذي يخضع له البطل يجده، من جهة أخرى، نائما، بمعنى أنه يعد غير قادر على الحركة (وهو ما يجب أن يكون في طبيعته بصفته بطلا)، ومتمددا، هاتان الكلمتان، مجتمعتين، تكونان الحالة التي توافق، داخل عالم الأحياء، الحالة التي نعرفها سلفا في الموت: الراحة. إذا كان هناك اقتسام للكون، إذا كان البطل يعد سيد عالم الأحياء، وفلنياس سيد عالم الأرواح، عالم الأموات-الأحياء، يبقى للمرسل - الذي نبحث عنه مع البطل - عالم هو عالم الأموات، الذي يجب أن يكون له سيده هو أيضا. إذا كان فلنياس يتمظهر داخل عالم الأحياء من خلال حضور ليلي وصاخب، فإن مجال تدخل المرسل هو مجال النوم؛ ونعرف أن النوم يعد مترعا بالأحلام-حالة تعتبر، في أغلب الأحيان بواسطة المعتقدات اللتوانية، مثل حالة تعادل العرافة- يمكن بواسطتها أن نصل إلى أجزاء من المعرفة.

الحضور المجازي للمرسل داخل الاختبار، يتمظهر على شكل ماء بارد حيث، بناء على نصيحة المتسولة، يعج داخله بالأسماك الصغيرة أو بصغار الضفادع. إذا كان هذا الحضور من السهل تأويله مثل المبدأ الحيوي الذي يتعايش مع الماء البارد، فإن الموت يعد أيضا شكلا من أشكال الوجود (وتعتبر صغار الضفادع حاضرة هنا من أجل أن تشير إلى كل أشكال المسخ الممكنة)؛ برودة الموت تقابل حرارة الحياة. مادام أن الأرض والعالم تحت-أرضي، قد أسندا إلى فلنياس، وأن البطل، في الحالة التي يمكن أن يتماثل فيها مع بركوناس، بصفته ألوهية سماوية ونوعا من الأمر الحازم، يعد سيد النار، فإنه يبقى للمرسل مجال غير مسند: إنه مجال الماء.

ها هو الخوف، وقد تم تعرفه، الرعب المقدس أمام سيد الموت المتحقق، المرسل تم التعرف عليه، وقد قبل العقد الذي يمنح الشرعية لوصاية البطل على عالم الأحياء. تنظيم القدرة الإلهية يمكن أن ينهض، إذن، على توزيع ثلاثي وظيفي، في تعالق مع التمفصل إلى ثلاث صيغ متمايزة للأشكال الممكنة للوجود البشري، على صنافة للمعقول تنظم الحياة الزاخرة والمتحولة. حكاية البطل الذي لايخاف، تصبح، إذن، محكي تشييد النظام المقدس، الذي يعد، في الوقت ذاته، إلاهيا وبشريا.

لا نعرف نحن، أنفسنا، ما يجب التفكير فيه حول هذه الفرضيات. السارد- أو الناقل- لواحدة من بين هذه الحكايات، بروسي وطني، شجاع على طريقة القرن التاسع عشر، يختم المحكي، بالإشارة إلى أنه يوجد، للأسف، عدد كبير من الناس الأغبياء الذين يخشون الماء البارد. خوف طبيعي أم ثقافي؟

حوار مع الباحث والناقد
الدكتور سعيد يقطين

حاوره: إدريس الخضراوي[1]،
عبد الخالق عمراوي[2]

تقديم:

منذ العقدين الأخيرين من القرن الماضي برز الباحث الناقد المغربي سعيد يقطين في حقل الدراسات الأدبية العربية بوصفه من أكثر الباحثين قدرة على بلورة تصور جديد في الاشتغال على الأدب أتاح للنقد العربي أن يتخلص من سطوة القراءة اللانسقية التي هيمن عليها الانتقاء والتلفيق، ما مكنه من الكشف عن العوالم التي تفجرت آفاقها في الرواية العربية، وكذلك من إنجاز قراءة لماحة في التراث السردي العربي، مستندا في ذلك كله إلى منظور علمي رصين بصدد الموضوعات التي فكر فيها.

وإذا كان سعيد يقطين – على مستوى هذا الدور – يلتقي مع مجموعة من الباحثين الذين خدموا الثقافة العربية وأعادوا الاعتبار لعدد من الخطابات التي ظلت، لفترة طويلة، مهمشة أو خارج دائرة الثقافة المكرّسة، فإنه يتميز كذلك على صعيد الإضافة إلى هذا الإنجاز بالفعل على المستوى التربوي، من خلال الحرص على زرع هذه المعرفة في فكر وعقل جيل لتنتقل من جيل إلى جيل. يصاحب كل هذا جمع بين العلم والتواضع، ونبل في الشخصية وإسهام لا ينقطع يذكر.

وإذا كان الأستاذ سعيد يقطين قد أثرى الدرس الجامعي بمحاضراته، والساحة الثقافية المغربية والعربية بمشاركاته العلمية الرصينة والذائعة، فإنه ترك مشروعا علميا موثقا في كتب قيمة، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

- القراءة والتجربة: حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد في المغرب1985.
- تحليل الخطاب الروائي: الزمن، السرد، التبئير 1989.
- انفتاح النص الروائي: النص والسياق 1989.
- الرواية والتراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث 1992.

---

(1) أستاذ باحث في السرديات والنقد الأدبي الحديث بالكلية المتعددة التخصصات – آسفي/ المغرب

(2) أستاذ باحث في السرديات – الرباط/ المغرب

- ذخيرة العجائب العربية: سيف بن ذي يزن 1994.
- الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي 1997.
- قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية 1997.
- الأدب والمؤسسة: نحو ممارسة أدبية جديدة 2000.
- من النص إلى النص المترابط 2005.
- السرد العربي: مفاهيم وتجليات 2006.
- مقاربات منهجية للنص السيرذاتي والنقدي. بالاشتراك مع محمد الداهي وميلود العثماني، « سلسلة المختار في تحليل المؤلفات « (السنة الأولى والثانية باكلوريا) 2007.
- النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية: نحو كتابة رقمية عربية 2008.
- قضايا الرواية العربية الجديدة: الوجود والحدود 2010.
- رهانات الرواية العربية: بين الإبداعية والعالمية بالاشتراك مع محمد القاضي2011.

السرديات والتحليل السردي: الشكل والدلالة 2013.

■ نص الحوار:

- مجلة «البلاغة والنقد الأدبي»:

يدرك المتتبع لمشروعك العلمي النسقية العالية في معالجة الموضوعات، إن على مستوى التدرج في تناول هذه الموضوعات، أو على مستوى معالجة كل موضوع على حدة. كيف يقدم الأستاذ يقطين مشروعه السردي للقارئ العربي في إطار علاقة المنهج بالنص أولا، وعلى مستوى تصورك للمشروع العلمي عموما؟

- الجواب:

بدأ يتشكل عندي الإحساس بأهمية المنهج، في الحياة بصورة عامة، وليس فقط في دراسة الأدب، منذ أن كنت تلميذا في الإعدادي ثم في الثانوي. لقد بدأ اهتمامي بالتعليم، وأنا في الثالثة إعدادي، ولم يكن حلمي سوى أن أكون أستاذا للغة العربية. فكنت، وأنا أتابع درس الأستاذ، لا أكتفي بتدوين الإملاءات، أو تسجيل ملاحظاتي الشخصية في آخر الدفتر، ولكن أيضا كنت أهتم بالطريقة التي يدرسنا بها، متسائلا لماذا نعجب بهذا الأستاذ رغم زاده المعرفي القليل، ولا نُجِلُّ الآخر رغم تقديرنا لموسوعيته. وتبين لي أن الفارق لا يكمن في المعلومات، ولكن في طريقة تقديمها، أيضا. ولما كان من بين الأساتذة فرنسيون، كنت أعاين الاختلاف الكبير بين قراءتنا لجيرمينال وزقاق المدق. لقد كنا أحيانا نتوقف عند جملة في تحليل الرواية الفرنسية عدة ساعات، ونحن نتأملها بلاغيا وجماليا،

ومعجميا، وننظر في دورها في بناء النص. وكانت أستاذة التاريخ والجغرافيا، وكانت فرنسية أيضا، تقول لنا: إنها لا تعرف متى توفي نابليون بونارت، ولا يهمها ذلك، لأن هذه المعلومات يمكن العثور عليها بسهولة من خلال البحث التوثيقي. وما يهمنا هو التفكير في الحدث التاريخي. وأتذكر أننا قضينا ساعة كاملة، نقدم افتراضات عن سؤالها: لماذا بنى المولى إدريس فاس في البقعة التي بناها فيها؟ وكان العكس في التحليل العربي. فتبين لي الفرق الشاسع بين المنهجية المتبعة في قراءة الرواية الفرنسية، أو التحليل التاريخي، والاضطراب والفوضى في قراءة محفوظ. وتأكد لي الأمر نفسه بالرجوع إلى المصادر العربية والفرنسية. فانتهى إيماني إلى ضرورة الأخذ بالمنهج في الحياة والأدب، لأن الأدب حياة. وكما أتعلم قراءة الرواية، أتعلم قراءة الخبر الصحفي، وغيره،،،، فكانت قراءاتي الفلسفية وفي العلوم الإنسانية التي شغفت بها كثيرا، خاصة ما اتصل منها بالإبستيمولوجيا، تعمق هذا التوجه. ولذلك حرصت في تدريسي للغة العربية وآدابها، وفي قراءتي للأعمال الأدبية ألا أقف على المضمون من خلال استخراج الفكرة الرئيسة والأفكار الأساسية، ولكن البحث عن طريقة التفكير والكتابة لأن هذا هو ما يتميز به الناس والأدباء. ومن هنا صرت أميز بين الطرائق والمناهج، وكان اللجوء إلى الفكر العلمي وإجراءاته وأسئلته منطلقا في كل أعمالي التي كان يحددها مشروع يستند إلى أرضية محددة، وأسئلة ملموسة.

- مجلة «البلاغة والنقد الأدبي»:

بذلت جهدا كبيرا في وصل النقد الأدبي العربي بنظرية الأدب الحديثة، خصوصا السرديات. كيف تقيمون علاقة النقد الأدبي العربي بهذه العلوم؟

- الجواب:

منذ أن تكون النقد الأدبي العربي الحديث، مع ما يعرف بعصر النهضة، حسم علاقته بالعلم، واعتبره منافيا للأدب ونقيضا له. وأن الأدب لا يمكننا أن ندرسه ونبحث فيه إلا بعدم التقيد بما يمت إلى العلم بصلة. هذه هي الخلاصة التي تشكلت لدي، وأنا أتاريخ الكتابات النقدية العربية. لقد اعتبر النقد فنا وعلما في آن واحد، وما هذا سوى تلفيق وجمع بين النقيضين. لذلك لم نحقق فنيته ولا علميته. وبقي ممارسة كتابية تعتمد الحذلقة والترقيع والجمع بين انفعالات الناقد مع النص وانطباعاته حوله، ومواقفه منه، مع محاولة ضم أفكار ومفاهيم من أمشاج نظريات غربية لإعطاء مسحة مميزة للنص النقدي. وبذلك ظلت ذاتية الناقد محددة لموضوعية علاقته بالنص الأدب، وكان ذلك عائقا دون تطور فكرنا الأدبي على المستوى المعرفي. يبدو هذا بجلاء في قيامه على القطيعة وعلى غياب التراكم.

وحتى في الحقبة البنيوية التي ظهر فيها علمان أدبيان: البويطيقا والسيميائيات الأدبية، بقينا لمدة طويلة نتعامل معهما بدون تمييز، وبالوعي السابق نفسه. فلم نسهم في تأسيس هذين العلمين في تربتنا العربية. بدأت تتغير الأمور الآن نتيجة الإصرار والتحدي الذي برز في مشروعي السردي، وفي أعمال سعيد بنكَراد المختلفة. وما تزال إشكالية المنهج من أكبر القضايا التي يعاني منها الأساتذة والباحثون الشباب، وفي الوطن العربي كله، إذ يجدون صعوبات لا حصر لها تتعلق بالمنهج. لذلك يمكنني القول عن دراية ومتابعة، بأن عندنا نقدا، ولكن بدون رؤية منهجية.

بالنسبة لي كان اختياري للسرديات أساسا مشروعا يرمي إلى تعزيز العلم في دراسة الأدب، بناء على أسئلة محددة ،ونابعا من مقاصد ملموسة. وهذا هو رهان تطوير الوعي بالمنهج في حياتنا وإبداعاتنا المختلفة. ولهذا السبب أيضا، كان انتقالي إلى الاستفادة من التكنولوجيا الجديدة للمعلومات والتواصل يجد جذوره في ذاك التصور والاختيار، بينما ما يزال العديد من النقاد من جيلي ومن السابقين عليه، بل وحتى من اللاحقين، يرون في ذلك انحرافا في الدرس الأدبي؟

- مجلة «البلاغة والنقد الأدبي»:

بالرغم من قراءاتكم واستيعابكم الجيد لمجمل الدراسات النقدية الغربية في مجال السرديات، إلا أنه يلاحظ إعجابكم وانجذابكم الشديد لمشروع جيرار جنيت. ما الذي يميز هذا المشروع؟ وما أبرز تأثيراته في الدراسات السردية العربية؟

- الجواب:

وأنا في مرحلة متابعة الإنجازات البنيوية في دراسة الأدب في أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات تعلمت الشيء الكثير من بارث الذي أعتبره الأب الروحي للبنيوية، وفيلسوفها الكبير. لقد زرع «المشاريع» المختلفة في حقول الدراسات الأدبية واللغوية والإنسانية، ولم يترك مجالا لم يضع فيها «معلمة» تؤهله للتطور. ويمكنني قول الشيء نفسه عن جاكبسون الذي أعطى الشيء الكثير للدراسات اللسانية والأدبية بصورة خاصة. لقد ساهم كل من بارث وجاكبسون في وضع الإطار العام للدراسة والتحليل. وجاء غريماس وجنيت ليؤسس كل منهما مشروعا خاصا. وكنت أرى في غريماس الممارسة العلمية الدقيقة المستندة إلى المنطق والرياضيات وتوليد المفاهيم الجديدة في مجال دراسة العلامات. أما جنيت، فقد رأيتني أكثر ميلا إليه، لكون أساس خلفيته هو البلاغة ونظرية الأدب، أي أنه أقرب إلى مشروعي المتصل بدراسة الأدب في انفتاحه على الحقول الأخرى.

إن قراءة أعمال بارث وجاكبسون وغريماس وجنيت لا تتيسر للجميع. فهي دقيقة وجديدة وعميقة. ولذلك أعتبرهم رواد الدرس اللغوي والأدبي الجديد. أما تودوروف وبريمون وكورتيس

وسواهم فلم يكونوا سوى مبسطين للاجتهادات التي أقامها أولئك الأعلام بصورة أو بأخرى. كان انجذابي إلى جنيت، رغم صعوبة قراءته، بالمقارنة مع تلميذه تودوروف مثلا، أن لغته قوية، وأسلوبه جزل، وله قدرة على التحليل والتركيب، وتوليد المصطلحات، وتجديد الرؤية إلى البلاغة ونظرية الأجناس والتفاعل النصي. لذلك نجد كل كتاب من كتبه اختراقا لمسافة جديدة يطور فيها التصورات، في ضوء قراءة عميقة للمنجزات السابقة. كما أنه صاحب مشروع متكامل ومتطور. فمن Figures الأول 1966 إلى الخامس 2002، وانتهاء بـ Epilogue 2014، ومرورا بـ Métalepse 2004، ظل جنيت يفتح مجالات للتفكير والبحث.

لقد تم اختزال جنيت في الكتابات العربية في تصوراته عن المتعاليات النصية، أو ما كان يسمى التناص قبله، والعتبات. لكن مؤلفاته تتعداها إلى الفن والجماليات بصورة عامة، لقد كتب عن المعمار والتشكيل والسينما،،، انطلاقا من التصور نفسه. لذلك لا غرابة أن نجد بارث عندما قصده تودوروف مسترشدا، دله على جنيت حيث سيجد بغيته. وفعلا صار تلميذا نجيبا ساهم معه في المجلة ومنشوراتها. لكن الشيخ واصل مسيرته في الوقت الذي انحرف تودوروف إلى التأمل المفتوح للفكر وأسئلة الواقع، فلم يصبح سوى واحد من كل الذين يكتبون في كل شيء.

اعتبر بارث جيرار جنيت «حفيد أرسطو». وفعلا لقد استطاع أن يجدد «البويطيقا»، وينقلها من مجالها التقليدي (الشعر) الذي اهتم به أرسطو، إلى مجال «السرد» الذي قيض له جنيت «السرديات» علما متكاملا، جعل من المستحيل الحديث عنها دون الانطلاق منه. ولا يسعني سوى الاعتراف بأثر جنيت في تكويني الأدبي والسردي، ولم تكن علاقتي به تقف على حدود ترداد مقولاته، ولكن اتباع طريقته في التفكير، والروح العلمية التي يستند إليها في مقاربة الموضوعات التي يعالجها.

- **مجلة البلاغة والنقد الأدبي:**

من يتأمل وضع السرديات اليوم، يجد أنها تتجه نحو منهجية مركبة عابرة لعلوم وتخصصات مختلفة. هل لكم أن تقربوا القارئ المغربي والعربي من هذا الأفق؟

- **الجواب:**

هذه هي طبيعة التحولات التي لا يفطن لها الكثيرون من المشتغلين بالنقد الأدبي العربي. فهم يتعاملون مع النظريات التي يستخدمونها على أساس أنها، أحيانا، قابلة للاستعمال، في وقت، وغير قابلة للصيانة أو الإصلاح، أي للرمي (Jetable) في وقت لاحق، في كل الأحايين. يكمن السبب في ذلك في كون تعاملهم يرتهن إلى اللاعلم، ولذلك يؤمنون بالبعديات، والنهايات، وليس بالاستمرار والتطور. وفي قراءة لي قيد الإعداد للنشر لمسار النقد الأدبي الغربي والعربي، تبين لي إبستيمولوجيا،

أن المعرفة تبدأ موسوعية، ثم تنتقل إلى الاختصاص، الذي ينتهي إلى تداخل الاختصاصات وتعددها، ثم من جديد إلى الاختصاص، وهكذا دواليك. وخلال قراءاتي للبنيوية، وقد وصلت إلينا، في الثمانينيات، وهي قيد التحول، تبين لي ذلك، ولهذا ميزت في أواسط الثمانينيات بين السرديات «الحصرية» والتوسيعية. لقد صارت السرديات الحصرية، وهي التي وضع جنيت أسسها سنة 1972، «كلاسيكية» الآن. ومنذ أواسط الثمانينيات بدأت تتغير وتنفتح السرديات التوسيعية، حتى صرنا الآن (صاروا في الحقيقة) يتحدثون عن «السرديات ما بعد الكلاسيكية» في الدراسات السردية المعاصرة.

إن السرديات التوسيعية أو ما بعد الكلاسيكية صارت تتجه إلى الانفتاح على النفسي والاجتماعي والسياسي،،، أي على العلوم الإنسانية والاجتماعية والتكنولوجيا الجديدة. كما صار المشتغلون بتلك العلوم يقيمون علاقات قوية مع السرديات الكلاسيكية. أما عندنا فقد تم «تجاوز»ها، وصار القول الفصل هو التسليم ب«نهاية السرديات»، وعلينا الانتقال إلى النقد الثقافي والتأويل... ولا غرو في ذلك بالنسبة إلي، لأنهم لم يكونوا قط سرديين، وهم يشتغلون بالسرد، ولا شعريين وهم يحللون الشعر، ولكنهم كانوا نقادا لا علاقة لهم بالمنهج ولا بالعلم. في التفكير الإيديولوجي يمكن للمرء أن يغير معطفه، وينتقل من ماركسي يؤمن بالأممية، إلى عرقي يؤمن بالصفاء العرقي، أو من النقد ال«بنيوي» إلى «الثقافي». أما في العلم، فلأنه يتطور، فلا يمكن للعالم إلا أن يواصل الاشتغال، متجها من... إلى... مسار آخر في صيرورة البحث المتواصل، والقابل للتراكم.

- مجلة «البلاغة والنقد الأدبي»:

قدمت الدراسات السردية العربية مشاريع رائدة شكلت علامات فارقة في المشهد العربي، لكن تبقى جهودا فردية، وباعتباركم أحد المختصين في هذا المجال ما سبب غياب روح البحث الجماعي عند النقاد العرب؟

- الجواب:

أقر أولا بأن الدراسات السردية العربية، في الغالب، لم تكن «دراسة» سردية إلا من خلال اشتغالها بالسرد، وبتوظيف مفاهيم سردية. أؤكد هذا لأني أعطي لمفهوم «الدراسة» دلالة تتصل بالتحليل والمنهج، وكل ذلك يتصل بالعمل العلمي. ما مورس عند العرب لم يتجاوز «النقد السردي» بالمعنى العام والمبهم لكلمة النقد، وقد نقلت حاليا إلى «الثقافي»، في حين أن الدراسات الثقافية تتأسس على مقاربات تأخذ بأسباب البحث العلمي المؤسس على إجراءات ومبادئ.

يهيمن العمل الفردي، ويغيب البحث الجماعي للسبب الذي نتحدث عنه دائما هو غياب «المشروع العلمي» في التصور والعمل. ولذلك ظل «النقد» هو السائد والمهيمن. النقد، بالأساس،

ممارسة فردية، ترتهن إلى الذات والذوق،،، وما دمنا لا نؤمن بالعلم، سيظل عملنا نقديا، ومقارباتنا أبعد ما تكون عن العمل الجماعي. وأي ذات، مهما كانت، حين لا تشتغل وفق تصورات محددة وفق مبادئ التفكير العلمي ومبادئه، فإنها تقبل الانتقال من مجال إلى آخر، ومن إيديولوجيا إلى أخرى، بناء على قناعات شخصية، لا يمكن لأي كان أن يناقشها أو يتدخل فيها. أما في الممارسة العلمية فالأمر مختلف.

- مجلة «البلاغة والنقد الأدبي»:

يثير واقع النقد الأدبي في العالم العربي مجموعة إشكالات تتعلق بالمصطلح. فالاختلاف والتباين بين الباحثين على هذا المستوى يجعل مهمة الناقد تستند إلى أرضية قلقة هشة. ما هو برأيكم السبيل إلى معالجة هذه المشكلة؟ وكيف تتصورون تطبيق ما ترونه حلا؟

- الجواب:

إن جزءا أساسيا من الجواب عن هذا السؤال يتعلق بالسابق، وننسب إليه التفسير نفسه. إننا حين لا نشتغل بالمفاهيم وفق المنطلقات نفسها، لا يمكن إلا أن نختلف بصددها، وبترجمتها. فهناك من يتعامل معها على أنها مفردات معجمية. وهناك من يضعها في سياقها النظري، ويفهمها في ضوء التصور المنطلق منه. لذلك لا يمكن الحديث عن «توحيد» المصطلحات، ولكن يجب أن ينصب على كيفية فهمها فهما ملائما للإطار النظري التي توظف في نطاقه. وما دمنا لم نؤسس علوما أدبية، ونتناقش بخصوصها نقاشا علميا، سيظل كل واحد «ذاتا»، تفهم الأشياء على طريقتها. ويعتبر ذلك اجتهادا شخصيا. وبذلك لا يمكننا التلاؤم على فهم مشترك للمفاهيم والمصطلحات.

- مجلة «البلاغة والنقد الأدبي»:

رغم التراكمات التي تحققت على مستوى البحث في الأدب وكذلك على صعيد الوعي به، فإن المطلع على بعض الخلاصات المنجزة حول النقد العربي يلمس نوعا من عدم الارتياح لما تحقق. ما رأيكم في هذا التقييم؟

- الجواب:

أتفق على هذا التقييم. إن فكرنا الأدبي لا يتطور، ولا يراكم تجارب قابلة للتحول. وهذا مصدر عدم الارتياح الذي يجب أن نفهمه على أنه البحث الدائب عن اجتهادات الآخرين من أجل تعريبها ونقلها إلى فضائنا الثقافي، فلا تجد لها مصداقية في التحليل ولا في التأويل، لأنها لا تأسس على رؤية دقيقة للأشياء... إن التراكمات كمية فقط، ولكنها متشابهة، وتختلف حسب درجة اللغة المقدمة بها

تلك التراكمات، وليس حسب ملاءمتها للنص المشتغل به. ولذلك فهي لا تقدم معرفة جديدة تتصل بعلاقتنا بالنص والحياة والتاريخ،،، لذلك نجد التكرار والاجترار، وليس الإبداع والتطوير.

- مجلة «البلاغة والنقد الأدبي»:

شهدت الرواية المغربية في الآونة الأخيرة طفرة نوعية جعلتها دائمة الحضور والتألق في المحافل الدولية، وباعتباركم كنتم ضمن هيئة التحكيم في جائزة البوكر العالمية للرواية العربية، وفي عدد من لجان الجوائز العربية والدولية. ما المسار الذي تقطعه الجائزة قبل الوصول إلى الإعلان عن الفائز؟ وما معايير تقويم الأعمال المرشحة؟

- الجواب:

الفوز بالجوائز رهين بنوعية اللجان، والمعايير التي تعتمدها. ولا يمكن لهذه المعايير أن تتوحد. تتدخل هنا ميولات الأعضاء وثقافاتهم ونزعاتهم. فمن يميل إلى الرواية ذات البناء التقليدي، القائم على الحبكة، وعلى الشخصيات المؤسسة على التقاليد الروائية، ينتصر أكثر لهذا النوع. والعكس. كما أن هناك من يغلب الموضوع وراهنيته، ومدى حساسيته... وهكذا دواليك. ومعنى هذا في تقديري غياب تقاليد ثقافية مشتركة للسبب الذي أوضحته أعلاه. إن واقعنا يجبل بالتنوع والتعدد حد الفوضى التي لا تجعلنا قادرين على تمثل الأشياء وفق معايير وضوابط موحدة. ولذلك فالفوز بالجائزة في الوطن العربي لا يدل دلالة قوية على قيمة العمل في أغلب الأحيان. ولذلك ترى العديد من الأعمال الفائزة لا تحظى بمقروئية هامة بعد إعلان النتائج، إلا نادرا. وعندما ننظر في الجوائز الفرنسية مثلا، نجدها بدورها لا تخلو من الأهواء، ولكن بصفة عامة، نجد المعايير المحتكم إليها تصب في اتجاه تطور الذائقة الفنية والأدبية، ولذلك نجد الأعمال الفائزة تحقق أعلى المبيعات، وذلك لطابع المصداقية التي تتميز به أعمال اللجان.

تجربة الجوائز في عالمنا العربي ما تزال فتية، وهي تعكس واقعنا الفني والأدبي، من جهة، ومن جهة ثانية تجسد التصورات السائدة على مستوى تمثل الأعمال وتقييمها. وكلما تطور وعينا النقدي أمكن تجديد القراءة والوعي بقيمة النصوص الفنية والجمالية.

- مجلة «البلاغة والنقد الأدبي»:

الأستاذ سعيد يقطين أنتم من القلة االقليلة التي تشتغل على الأدب الرقمي في العالم العربي. ما سر هذا الحضور الباهت للدراسات العربية في هذا المجال؟ وما الإضافة النوعية التي يمكن أن يقدمها لتطوير الدرس الأدبي العربي؟

- **الجواب:**

الأدب الرقمي وليد تطور الوسائط. ومع ظهور التكنولوجيا الجديدة للمعلومات والتواصل كان لا بد أن تتغير صورة العالم، ونظرة الإنسان إلى نفسه وعلاقاته. كما أن هذا التغيير مس أشكال إبداعاته وأنماط تلقيها. وببروز الوسائط المتفاعلة ظهر إبدال جديد يقوم على التفاعل بين الإنسان والآلة، أو بين الذكاء البشري والذكاء الاصطناعي. هذا التفاعل قرب المسافات بين الناس، وهدم، إلى حد ما، الحدود التي كانت قائمة بين الأمم والشعوب بصدد المعلومات التي صارت مشتركة بين الناس رغم تباعد المسافات واختلاف الثقافات.

إننا أمام عصر جديد بكل المقاييس والمعايير. وتعتبر الثورة الرقمية أهم من ثورة غيتنبرغ مع الطباعة، وفي الوقت نفسه تناظرها من حيث درجة تأثيرها في تاريخ البشرية. تماما كما حصل مع اكتشاف الأبجدية والكتابة. يستدعي العيش في عصر جديد معرفة التحولات التي أحدثها والانخراط فيها بهدف المواكبة وتحقيق التطور.

لقد ساهمت الثورة الرقمية، على المستوى العربي، في جعل القارئ العربي قادرا على امتلاك أمهات ذخائر التراث العربي التي كانت سابقا وقفا على فئات محدودة جدا. كما أنها جعلت بإمكان أي واحد التواصل مع أي كان في مكان. وهذا التواصل هام جدا لاكتساب خبرات وتجارب مختلفة. كما أنها أتاحت لأي عربي أن يعبر عن نفسه بمنأى عن الوسائط التقليدية التي ظلت حكرا على فئات من العاملين بالقطاع الإعلامي أو بعض المثقفين. وقِسْ على ذلك مما بات معروفا للجميع.

أما على المستوى الثقافي والأدبي، فيمكن اعتبار عملية الترقيم تسهم مساهمة جلى في توفير النص التراثي، وجعل التعامل معه متيسرا بصورة مختلفة عن الكتاب الورقي. ولا شك أن الإبداع الأدبي سيستفيد من الوسائط المتفاعلة بجعله ينفتح على آفاق جديدة، تتيح عملية التواصل بشكل لم يتحقق سابقا. أما الدرس الأدبي فسيغتني بدوره بانفتاحه على العلوم المختلفة، وعلى العلامات غير لغوية. أي أن الدرس الأدبي سيتغير ليتلاءم مع طبيعة النص الجديد الذي سيوظف فيه الصوت الصورة،،، وكل ذلك سيجعلنا أمام ممارسة نقدية جديدة ومختلفة. وسيؤدي ذلك إلى بروز «بلاغات» جديدة تتعدى تلك التي ارتبطت ردحا طويلا من الزمن باللغة. وإذا لم يتم التهيؤ لذلك بامتلاك الأدوات العملية والعلمية الملائمة، سيكون النقد الذي نمارسه الآن قاصرا عن الإحاطة بمختلف جوانب النص الجديد.

- **مجلة «البلاغة والنقد الأدبي»:**

للسرديات حضور قوي في الجامعة المغربية والعربية، ولكم تجربة طويلة في هذا المستوى. كيف تقومون هذا الحضور شكلا ومضمونا؟

- الجواب:

يتطور الاهتمام بالسرد في الوطن العربي بصورة كبيرة. لكن المناهج السردية لم تتطور بشكل مواز. فالطالب لا يجد في أغلب الجامعات العربية مقررات خاصة بالسرديات أو السيميائيات الحكائية. إن ساعتين لا تكفي في مرحلة الإجازة لتكوين معرفة دقيقة بأي من العلمين. كما أن ما يقدم للطالب في مرحلة الماستر غير كاف. لذلك يجد من يسجل الدكتوراه نفسه، وهو يريد الاشتغال بأحد هذين العلمين أمام ضرورة التكوين الذاتي. وعندما تعوزه اللغة الأجنبية، حيث كثرة المراجع، لا يلفي نفسه إلا أمام ترجمات قليلة وناقصة، وكتب لا تسعفه في تدقيق أدواته وإجراءاته. فيكون عمله تكرارا مبتسرا لما أنتج قبله. هذا الوضع يجعل من الصعوبة بمكان الحديث عن «سرديات» كيفية قابلة للتطوير. لذلك أعتبر كثرة الأعمال التي تصب في اتجاه السرديات كما زائدا لأنها لا تضيف شيئا إلى النظرية، وإن كانت تنوع على النصوص المتناولة.

- مجلة «البلاغة والنقد الأدبي»:

ارتباطا بالدرس الجامعي دائما، نعرف أنكم درست السيميائيات إلى جانب السرديات لسنوات طويلة. أي استفادة كانت للسرديات من الدرس السيميائي؟

- الجواب:

في البداية كنت حريصا على الاشتغال بالسرديات بمنأى عن السيميائيات لأني كنت أرى الخلط كبيرا بينهما في الكتابات السردية العربية. ورغم صلتي الوثيقة بالسيميائيات التي بدأت بتدريسها خلفا لأستاذي محمد مفتاح منذ بدايات التسعينيات، فإنني لم أمزج في أي من أعمالي ما يتصل بها. وحتى عندما تعاملت مع سوسيولوجيا النص التي حاول بيير زيما إقامتها على خلفية سوسيولوجية وسيميائية، في كتابي انفتاح النص الروائي (1989)، استبعدت البعد السيميائي، الذي اشتغل به، وعملت على إقامة سرديات سوسيولوجية، أو اجتماعية في انسجام تام مع التصور السردي الذي آخذ به. لكن تطور المشروع النظري الذي انطلقت منه لبناء سرديات متكاملة، جعلني في قال الراوي، أقول بضرورة الاشتغال بما أسميته «سرديات القصة»، ولم يكن أمامي سوى المنظور الذي اشتغل به غريماس على المادة الحكائية، أو المدلول الحكائي الذي فضلته على طريقة كلود بريمون، وسواه من السرديين الذين اشتغلوا بالمادة الحكائية أو القصة، مثل ميك بال، وشلوميت كينان،،، لأني رأيت في عمل غريماس عملا علميا متكاملا. ولأن منطلقاتي سردية، فإنني كنت أمام ضرورة السؤال عن الكيفية التي أستفيد فيها من السيميائيات الحكائية بالصورة التي تضمن الانسجام التام مع السرديات، وخاصة «سرديات الخطاب»، فكان أن حددت القصة بما يتلاءم مع تحليل الخطاب،

وقدمت الخطاطة الحكائية التي حللت بواسطتها «البنيات الحكائية» في السيرة الشعبية. وكنت في هذا النطاق أستلهم الطريقة التي اشتغل بها غريماس، وليس أدواته ومفاهيمه، لأني كنت شديد الحرص على تحقيق قدر من الملاءمة العلمية في العمل الذي قمت به.

- مجلة «البلاغة والنقد الأدبي»:

ما تقويم الأستاذ يقطين للجهود الإبداعية والنقدية والتعليمية للسرديات في المغرب والعالم العربي؟

- الجواب:

أرى أن هذه الجهود تتطور، لكن تطورها بطيء، وغير مضمون النتائج لأسباب كثيرة، لعل أهمها غياب الحوار والنقاش الجاد بين المشتغلين بالأدب والثقافة. وغياب الحوار لا يمكنه إلا أن يضخم الفردية في العمل. فيكون ثمة مطلب واحد، عند كل مشتغل، وإن كان مشروعا، هو التميز وفرض الذات. لكن ذلك لا يمكن أن يطور الإبداع أو الدراسة. أفرح كثيرا عندما أجد كتبا أو مقالات جيدة لشباب يسيرون في الاتجاه الذي حاولنا إقامته، وأُسَرُّ أكثر عندما ينجح أحدهم في تطوير إمكاناته، وتقديم وعي جديد بالممارسة الإبداعية والثقافية، فأرى أن المستقبل مفتوح على التطور. ولو كانت بنيات العمل الجماعي متوفرة، والإيمان بروح البحث العلمي سائدا، لاختصرنا المسافات، وأقمنا تصورات لا تقل أهمية عما نجده في الدراسات الأجنبية. لقد بدأ مع الزمن، تجاوز الكثير من الحساسيات التي عانى منها جيلي، والسابق عليه، لأسباب إيديولوجية وشخصية، لكن الأخذ بأسباب البحث العلمي كفيل بوضع حد لكل الحساسيات المقيتة والقاتلة، وإقامة علاقات جديدة يسودها الحوار والنقاش المؤسس على خلفيات محددة وملموسة. وهذا هو الرهان الذي يجب العمل من أجله لفائدة المستقبل لتكون تلك الجهود مثمرة وفعالة.

- مجلة «البلاغة والنقد الأدبي»:

هل اكتمل المشروع العلمي كما تصوره وأنجزه الأستاذ يقطين؟ أم لا زالت له آفاق أخرى؟

- الجواب:

من أهم سمات أي مشروع أنه لا نهاية له. لذلك كان الأحرى أن يكون السؤال: هل ابتدأ مشروعك أم أنه ما يزال في مرحلة ما قبل الصفر؟ وهنا يمكنني أن أقول لك صادقا: لقد ابتدأ، وبدأ الكثيرون يسيرون على منواله. وفكرت كذا مرة في العمل على تأطيره من خلال بنيات للبحث تضم باحثين من المغرب والجزائر وتونس وليبيا وموريتانيا واليمن ومصر والسعودية... لكن ظروف عملي الخاصة، ومحاولاتي تطويره من خلال أبحاث تلامس جوانب كثيرة منه، إضافة إلى التعقيدات الإدارية، تحول دون تحقيق ذلك، وجعل تأطيره مؤجلا. لكن الفكرة ستظل قائمة. ويمكن اعتبار

سلسلة «السرد العربي» من خلال منشورات «رؤية» المصرية جزءا من هذا المشروع. ينقص المشروع عملان أعمل على إنجازهما منذ مدة. أولهما : تتمة «قال الراوي»، وذلك من خلال تطوير «تحليل الخطاب السردي» و«تحليل النص السردي»، عبر تناول «البنيات الخطابية والنصية في السيرة الشعبية». إن كتاب «وقال الراوي» وهو قيد الإعداد سيكون امتداد وتطويرا ل«تحليل الخطاب» (1989) و«انفتاح النص» (1989) من جهة، ول«الكلام والخبر» (1997) و«قال الراوي» (1997) من جهة أخرى. أما الثاني فسيكون حول «الأدب الرقمي»، وفيه محاولة لاستكمال العدة النظرية، لتطوير السرديات الرقمية، بما هي جماع المنجزات السردية المختلفة التي تستجمع مختلف العلامات سواء كانت لغوية أو غير لغوية. ها أنت ترى أن المشروع ما يزال في بداياته، ونعول على الأجيال القادمة بقصد العمل على استكماله إذا رأت فيه ما يتلاءم مع احتمالات التطور. وكل أملي أن تكون المحاولات التي قمنا بها تصب في المسار القابل للتطوير والإغناء.

كلمة أخيرة

نرجو لك التوفيق والسداد، ونشكرك على أريحيتك وسعة صدرك التي هيأت لنا هذا الحوار العلمي معك. ونرجو أن تواصل دعمك لنا نحن الذين تلمسنا المعرفة في حجرات الدرس على يدك ويد أساتذة أجلاء مثلك. وتلمسناها من المشاريع العلمية التي أنجزتموها.

- بدوري أشكركم، وأتمنى للمجلة كل التميز والجدية والجدة والتوفيق.

سميائيات النص الشفاهي في عمان

لعائشة الدرمكي

عبد العاطي الزياني[1]



تستمد الإنسانية من الذاكرة الشعبية قدرا وافرا من مقوماتها الروحية وقيمها الخلقية ووعيها المشترك، بسبب رسوخ تقاليدها ومحفوظاتها الجماعية. مما يضمن استمرار هاته الذاكرة عبر العصور عن طريق قدرات الحفظ الجماعي وتكراره في شروط احتفالية أو من خلال إمكانات إعادة إنتاج المحفوظ بتجديده بالإضافة أو التعديل مع الحفاظ على حيويته ووظيفيته وفاعليته، وهذا أمر تسمح به الذاكرة والحفظ والرواية الشفاهية.

وغير خاف أن الشفاهية هي خلفية الذاكرة الشعبية وصيغتها الخطابية، حيث إنها أصل التواصل الإنساني العام، ولذلك وجب أن يعقل هذا البعد الشفاهي التوثيق والجمع والصيانة لتظل طبيعته مشعة الشفوية صونا للذاكرة التي هي عمق التراث الثقافي وأساسه الزاخر لارتكازه عليها، ولعل هذا ما حذا بالدراسات المعاصرة للاهتمام به - مبكرا - جمعا وتوثيقا في مراكز ومتاحف في الدول المتقدمة.

فانتقل هذا الأمر إلى بلادنا العربية بشكل متأخر ومعزول في الأغلب الأعم، ولذلك فقد بقيت دول أخرى خلوا من هذا، وعانى التراث الثقافي من إهمال شديد وما يزال، وظلت الجهود فردية بدون دعم، وينطبق هذا الأمر على دولة سلطنة عمان، كما أقرت بذلك الباحثة عائشة الدرمكي في كتابها «سيميائيات النص الشفاهي في عمان » الذي جاء لبنة في هذا الباب لتلبية حاجات ماسة في الواقع العماني، حيث يزخر البلد بموروث غني وثري وما يزال قيد التداول، رغم ما يعانيه من هجوم من أشكال وافدة، ومن تشويه طارئ بسبب أشكال التهجين الثقافي التي باتت قدرا لكل أشكال التراث العربي.

(1) أستاذ باحث بالمركز الجهوي لمهن التربية والتكوين انزكان

وقد سعت الباحثة في كتابها إلى دراسة نماذج علمية من نصوص الأدب الشفهي العمانية، حيث اعتمدت الرؤية السميائية علميا لرصد وتتبع العلامات التي أنتجها الإنسان العماني من خلال جسده ولغته وأشيائه ومكانه وزمانه، وعملت -على طول الكتاب- على تعريف القارئ بوظيفة العلامات والقوانين التي تتحكم بها كالأزياء والحكايات والأزجال والطقوس والاحتفالات.

صدر «سيميائيات النص الشفاهي في عمان» لعائشة الدرمكي. كتابا ضمن سلسلة «كتاب نزوى». العدد الثامن عشر. أبريل 2013م.

وتوزعته خمسةُ فصولٍ:

– الفصل الأول: ترميزات العلامات الملبسية للفنون الشعبية في عمان،

– الفصل الثاني: سيميائيات الخطاب الأسطوري لفن النيروز في التراث الثقافي العماني.

– الفصل الثالث: سيميائية الكون/ حكاية الخسوف في التراث العماني أنموذجا.

– الفصل الرابع: الرمز في الحكاية الشعبية العمانية.

الفصل الخامس: سيميائية التواصل اللمسي في الخطاب الحكائي).

وصدَّرَت الباحثة عملها بتقديم، عدته مدخلا يناقش التعالقات التي ينسجها النصُّ الشفاهي مع علم السيميائيات.

لا تتعلق المادة الخام للكتاب بموضوع المتابعة بما هو مدوّنٌ من ثقافة وتراث العمانيين؛ إنما ما كان وظَلَّ مجردَ نتاج شفاهي. وللمحافظة على هذا الموروث تقترح الكاتبةُ التعاملَ معه من زوايا متعددة، تضمن له الاستمرارية، وتجعل منه ركنا أساسيا في التعريف بحضارة البلد العماني العريق، «إذ لا قديم يستطيع الاستمرار دون فعل التجديد فيه، وإعادة الإنتاج لمواده وعناصره ومقوماته. وهو الأمر – تضيف الكاتبة – الذي تسمح به الذاكرةُ والحفظُ والروايةُ الشفاهية، ولا يسمح به المكتوبُ إلا عن طريق التأويل»[1].

في أفْقِ إنتاج مدونةٍ مكتوبةٍ لزم أن يتم توثيق كل ميراث البلد، ليستطيعُ من خلالها كلُّ متتبع للشأن العماني أن يتعرَّفَ عن: كيف عاش ويعيش العمانيون؟. كيف فكروا ويفكرون؟. كيف أنتجوا وينتجون؟. كيف بنوا حضارتهم وما زالوا يبنون؟.

(1) عائشة الدرمكي. سميائية النص الشفاهي في عمان، ص. 12.

تعتبر الكاتبةُ المدخلَ السيميائيَّ المنفَذَ الوحيدَ الذي ييسر إنتاج معرفة بالرموز والعادات والأفعال الاحتفالية، خاصة وأنه العلمُ الذي يُعنَى بالعلامات في أشكالها المتعددة، (وبالأساس) «يُعنَى بالثقافة الإنسانية بما تمثله من أنظمةٍ تشتغل بوصفها علامات ذات معان ودلالات قابلة للتأويل»[1].

ولعل الكلامَ ضمن الكتاب عن الجانب الشفاهي في الثقافة العمانية (وفي كل الثقافات) لا يعني ورودَ حدودٍ فاصلة بينه وبين الكتابة، ذلك أن الكاتبةَ تُوسِّعُ من دائرة الأدب الشفاهي لتجعلَ منه ما يكون متداوَلاً من حيث الاستعمالُ بين الناس، وإن كان في أصله مكتوبا، بل إن الشفاهي فعلا، هو المُعطى المكتوب بالقوة. تقول الكاتبة: «إن التدوين والكتابة ليسا بالضرورة نَسْخا وإلغاء للصفة الشفاهية، ففي كثير من الحالات كان الشفاهي وسيلة لحفظ المكتوبِ نفسِهِ، وتوفير شروط أفضل لإذاعته وتعميمه»[2].

يُلاحَظُ من خلال قراءةِ فصول الكتاب أنّ الجامعَ بينها هو المنهجُ المتّبَعُ في معالجة قضاياها، إنها علاماتٌ تتصل بما هو شفاهي، وتُحقِّقُ الجانبَ الرمزيَّ عند العمانيين.

العلاماتُ الملبسيةُ، وفنُّ النيروز، وحكايةُ الخسوف، وحضورُ الرمز في الحكاية الشعبية، والتواصلُ عن طريق اللمس. كلُّها صورٌ علاماتيةٌ كفيلةٌ بأن تقرِّبَ القارئ من ثقافة بلدٍ يضربُ عمقا في القِدَم، وتجعلُ المتتبعَ يدرك قدرةَ الإنسان على التنويع في وسائل بناءِ حضارةٍ، ليس بما هو عمراني واقتصادي وسياسي تضمن استمراريتَها؛ إنما أيضا بما هو ثقافي؛ شفوي أو كتابي، مؤسساتي أو غير مؤسساتي. فالغالب على الخطاب الشفاهي في كل الثقافات أنه غيرُ مؤسَّس ولا يخضع لترتيبات وأنظمة (من النظام) محددة. ولعلّ كونَهُ حقلا مُشاعا ومِلكا للجميع هو ما يحقق له الفرادةَ والتميُّزَ.

إذا سلّمنا أن النصّ الشفاهي ليس معطًى مجردا، يتحقق دونها الاستناد إلى عوامل وسياقات وأشكال، تشكل في تلاقحها جميعا عناصرَ بناءِ كلِّ نصٍّ شفاهي، وجب التعاملُ مع ذاتِ القائل في القول الشفاهي وما يرتبط به على أساس أنها علاماتٌ سيميائيةٌ، وضمن ذلك تُعتبر الملابسُ في أشكالها المختلفة، وألونها، وطريقة ارتدائها «امتدادا تشكيليا لعناصرِ الخطاب البصري»، و«جزءا من نص الفنون الشعبية».

(1) نفسه. ص. 4.

(2) نفسه. ص. 16.

كل هذا وغيره من دراسة الأشكال غير اللغوية تشتغل به السيميائياتُ. وهي بذلك تتجاوز (عن طريق الامتداد) النظرياتِ اللغويةَ التي لم تلتفت إلى ما تحققه الإيماءاتُ والإشاراتُ والخطوطُ والألوانُ من تواصلٍ قد يرقى إلى مستوى ما هو لغوي، وأحيانا يعوضُهُ ويتفوق عليه في التأثير والتبليغ، كما يحصل مع الروائح الطيبة كرسائل مشفرة بين العشاق.

إن الأرضيةَ التي تتحرك فيها السيميائياتُ قد لا تُعرَفُ لها حدودٌ، وهي في ذلك تتَماسُّ مع عديد من النظريات، وتكون في أغلب الأحيان تطويرا لها، فأن تُعنَى السيميائيات (من بين ما تُعنَى به) بالخطاب الأسطوري بما هو مدونة كبرى يندرج ضمنها التاريخ بكل حُمُولاته المعرفية واللغوية والميتافيزيقية، فأمر يجعل منها منهجا شاملا.

إن السيميائيات - وهي تدرس بعضَ الأشكال الثقافية - تبحث لها عمّا يفسرها من الجانب الأسطوري، ذلك أن خروج تلك الأشكال مما هو طبيعي أو وضعي ما يُفَسَّرُ أسطوريا.

فظاهرةُ النيروز العمانية مثلا، كونها علامة سيميائية، لا تكتمل دلالتها إلا بالاحتفال وما فيه من ترديدات وأهازيج. وهو ما يُكْسِبُ العلامةَ بُعدَها الإنساني، في علاقة ذلك بما هو كوني. المسألة لا علاقة لها هنا برغبة الإنسان العماني في تقليد الحيوان؛ بل للرجوع بالمسألة إلى ما هو أسطوري، كأن تعني أن الحيوانَ إنسانٌ (والعكس صحيح)، وأنهما يمكن أن يجسدا معا عالَمًا موسوما بالحب، هما معا يتكاملان في خلق صورةٍ عن مجتمعٍ لا يستقيم تكوُّنه إلا بهما.

يحضُرُ الحيوانُ في ظاهرة النيروز العمانية كما يحضر النبات (رمز الخصب)، ثم البحر، إلى جانب ما تخلُقُهُ اللغةُ المصاحبةُ لكل الحركات والسكنات. (يحضُرُ كل ذلك) ليُشَكِّلَ الصورةَ المتكاملةَ لمعنًى ثقافيٍّ محدد داخل المجتمع، حضورٌ يذوِّبُ كل معنى خاص بهذا الشكل أو ذاك. التكاملُ هنا أشبه بالذي تخلقه الألوان في اللوحات الفنية، فلا الأزرق يظل أزرقَ وهو بجانب الأحمر، وإن لم يتمازجا.

تُقَدِّمُ الكاتبةُ نماذج عن هذا الاشتغال التكاملي بين عناصر الظاهرة الاحتفالية الواحدة، لتُظهِرَ قوةَ النصِّ الشفاهي في تشكل الأبعاد الثقافية والحضارية للإنسان العماني.

ظاهرةُ النيروز لها علاقةٌ بمعطى الكون، فهي في تجلياتها وأشكالها الاحتفالية، وصورها المتنوعة، وأبعادها الحضارية، (إلى أن تذوب كليا في فضاء البحر)، تقدِّمُ رموزا عن مسار تكوُّن الإنسان، وعن قوته وضَعفه، وعن بداياته ومنتهاه (الحياة والموت). بشكل آخر؛ هي ظاهرةٌ يختلط فيها الأسطوري بالواقعي، والمتخيل باللامتخيل، كما أنها صورة عن نصٍّ شفاهي يشكل مرآةً عن ثقافة عمان.

اختارت الكاتبةُ في الكتاب موضوع القراءة مجموعَة من العلاماتِ - منها الإنساني (الملبس وظاهرة النيروز مثلا)، ومنها ما هو طبيعي (مصدره عنصر طبيعي معين)، الخسوف مثلا - لِتُدَلِّلَ على موروث شعبي شفاهي لم يُدوَّن بَعْدُ، لا لشيءٍ إلا لتوضيح ما تختزنه العلاماتُ من جهة، ولاعتبار كل ذلك جزءا لا يمكن تجاوزُهُ في أمر وَسْم أيِّ حضارةٍ من جهة أخرى.

قد تكون العلامةُ (الخسوف مثلا) ظاهرة كونية، لا تختص ببقعة جَغرافية دون أخرى، لكن تأويلَها وتحميلَها دلالات، ليست بالضرورة في كينونتها، وإنا يكونُ من فعلِ عشيرةٍ ما. أوَ ليستِ العلامةُ هي ما نعتبرُهُ نحن كذلك، وبتعبير شارل موريس «إن الشيء لن يكون علامة إلا إذا تَمَّ تأويله باعتباره علامة على شيء من لدن مؤوّل»، ما يعني أن ما يشكل لدى قوم علامة على أمر ما، قد لا يعدو كذلك عند قوم آخر.

للخسوف عند العمانيين مجموعة من الدلالات المرتبطة أساسا بالحكاية الشعبية، في اتصالِ كذلك بالأسطورة، وهي بذلك تأويلاتٌ تبقى مرتبطة بالتربة العمانية فقط، نظرا لسياقات محددة. أمرٌ لا يعني عدم إمكانيةِ وجودِ امتدادٍ لها في عشائر أخرى، كالتي تتقاطع مع العمانيين بعض الجوانب الثقافية أو الدينية، فمثلا ما يتعلق بالحكاية الثالثة عندهم بخصوص الخسوف وارد عند المغاربة، فهما معا (العمانيون والمغاربة) يعتبرون انتفاضة بعض الظواهر الطبيعية غضبا من الله تعالى وتنبيها لعباده، كـ (تصاعد الأمواج، الزلازل، البراكين ...)، مبتعدين ومُهَمِّشين ما لذلك من علاقةٍ بالجانب العلمي (المسألة هنا في علاقتها بالحكاية الشعبية).

تشتغل الرموز داخل الثقافات كما تشتغل العلامات أو أكثر، ذلك أن الأولى ترتبط بالتصورات والمواقف، والمفاهيم المجردة، خلاف الثانية التي تعني كل الأشياء، صغيرها وكبيرها.

ما تحدده الرموز داخل الثقافة العمانية يمكن النظر إليه من جهة سيميائية على أنه تعبيرٌ عن معطًى ثقافي متوافَق عليه، تحكمه قيمٌ ما، ليس بالضرورة تتقاطع من حيث الدلالةُ والأبعادُ مع ثقافاتٍ أخرى.

من أهمِّ العلامات الأخرى التي تسترعي اهتمام المتتبع للثقافة العمانية، ما به يتحقق فعلُ التواصل؛ وقد سبق لأبي عمرو الجاحظ (255 ه) أن حدّد أصناف ذلك الفعل في خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد: «أولها اللفظ ثم الإشارة ثم العقد، ثم الخط، ثم الحال التي تسمى نصبة»[1].

(1) البيان والتبيين، 1/ 76.

وما يعني الكاتبة من هذه العلامات أثناء بحثها عن علامة اللمس وتأويلها سيميائيا هو «الإشارة»؛ التي «تتم باليد وبباقي أعضاء الجسم (الجوارح)، كما تتعدى إشارة الأعضاء بذاتها إلى إشارة الأعضاء بغيرها. يقول الجاحظ عن أنواع الإشارة وقيمتها البلاغية: «أما الإشارة، فباليد، وبالرأس، والعين، والحاجب، والمنكب إذا تباعد الشخصان، وبالثوب وبالسيف»[1] .

لم تكن العلامات لتعني الكاتبة من حيث كونُها وسائط تواصلية، بقدر ما نظرت إليها على أساس بُعْدِهَا السيميائي، واعتمدت في ذلك على نموذج شارل ساندرس بورس في موضوع تحليل سيمياء العلامة اللمسية، وتطبيقه على نصوص عمانية تتمثل فيها معالم ظاهرة اللمس، وما ينتج عن ذلك من دلالات كفيلة بأن تشكل صورا عن جانبٍ هامٍّ من ثقافة العمانيين الشعبية.

يرد في آخر الكتاب ملحقان؛ ضَمَّ أحدهما بعض الصور المعبِّرة عن أنواعٍ من الفنون العمانية. والثاني نَصّ على متونِ حكاياتٍ شعبيةٍ جاء ذكرُها في فصول الكتاب.

المصادر والمراجع

- **عائشة البرمكي**. سميائية النص الشفاهي في عمان .ضمن سلسلة «كتاب نزوى». العدد 18. أبريل 2013م.
- **الجاحظ**. البيان والتبيين. تحقيق عبد السلام هارون. مكتبة الخانجي. القاهرة. مصر. ط 5/ 1958م.

(1) نفسه، 1/ 77.

البلاغة

فريد أمعطشو[1]

يتضح من تصفح معاجم اللغة العربية أن أبرز معاني «البلاغة»، هو الانتهاء والوصول. يُقال: بلغ فلان تلك الغاية بلوغاً وبلاغاً إذا وصل إليها. وبالمعنى نفسه ورد اللفظ في القرآن الكريم في قوله عزّ وجلّ: «ولَمّا بَلَغَ أشُدَّه». ومبْلغُ الشيء منتهاه. وبلّغ الرسالة تبليغاً إذا أوْصلها إلى الوجهة المَعْنية. وفي «أساس البلاغة» للزمخشري: بلغ الرجل بلاغةً فهو بليغ، يُحْسِنُ إيصال معناه. وتبالَغ في كلامه إذا تعاطى البلاغة وادّعاها، دون أن يكون من أهلها. والواقع أن جانباً مهمّاً من هذه الدلالة المعجمية يحضر في حَدِّ البلاغة الاصطلاحيّ كذلك، بصورة جليّة، على نحْو ما سنرى فيما يأتي.

لقد قدِّمت للبلاغة، في الاصطلاح العلمي، تعاريفُ من الوفرة بمكان، قديماً وحديثا، من قبل العرب وغير العرب؛ ممّا يدل على انشغال العلماء بتحديد مفهومها، واحتفالهم به، وإنْ نظروا إليه نظرات مختلفة أحياناً عديدة. فهي عند أرسطو طاليس الذي يعدُّ -حسب كثيرين- المؤسِّس الفعلي لمبحث البلاغة، «حُسْن الاستعارة»، وفنّ خطابي يتوسل بالحجج والبراهين للإقناع والتأثير في المُخاطَبين ذهنيا ووجْدانيا وسلوكيّاً. ولتُحققَ البلاغة غايتها هذه، يَشترط فيها أرسطو الانبناء على أربعة عناصر رئيسة، هي: إبداع الحُجج وآليات الإقناع، وتنظيمها، وعرْضها عرْضاً أساسُهُ الفصاحة والبيان والوضوح، وأخيراً الفعل أو الأداء، مع ما يستلزمه من مُسْتَتْبَعات صوتية وحركية وإيمائية وغيرها. ولأرسطو في هذا الإطار ال Poétique، وRhétorique، وTopiques. وإذا كان هذا هو مفهوم البلاغة لدى هذا الفيلسوف الإغريقي الأشهر، فإن لها في الثقافات الأخرى معانيَ عدة ألَمّ ببعضها أبو عثمان الجاحظ (ت 255هـ)، في «البيان والتبيُّن»؛ فذكر أن المقصود بالبلاغة لدى الفارسي معرفة الفصل من الوصل، ولدى الرومي حسنُ الاقتضاب عند البداهة، والغزارة يوم الإطالة. وهي، لدى الهندي، وُضوح الدلالة، وانتهاز الفرصة، وحُسْن الإشارة... إلخ. ويمكن للقارئ الاطلاع على عدد مهم من تعاريف البلاغة الاصطلاحية في «باب البلاغة» من «عُمدة» ابن رَشيق القيرواني.

---

(1) أستاذ باحث بالمركز الجهوي لمهن التربية والتكوين- وجدة/ المغرب

ركّز علماءُ كُثُرٌ في تعريفهم البلاغةَ على مسألة الإيجاز والإطناب، فعَدُّوها مرادفةً للإيجاز، أو «جوامع الكَلِم»؛ أي إنها صفة تُلصَق بالكلام ذي اللفظ القليل (ولكن من غير إخلال)، الدالّ على المعنى الكثير. وقد تُطلق على الكلام المُسْهَب إسهاباً مُجْديا وغير مُملّ. فقد سُئل بعض البلغاء عن ماهية البلاغة، فأجاب بأنها «قليل يُفهَم، وكثير لا يُسْأم». وقال آخرُ: «البلاغة إجاعة اللفظ، وإشباع المعنى». وسُئل آخر عن معناها، فقال مُجيباً إنها «معانٍ كثيرة في ألفاظ قليلة». وقيل لأحدهم: «ما البلاغة؟»، فأجاب: «إصابة المعنى، وحسن الإيجاز». وقال المفضل الضبّي: «قلتُ لأعرابيّ: ما البلاغة عندكم؟ فقال: الإيجاز من غير عجْز، والإطناب من غير خَطَل». وقال معاوية (ض) لعمرو بن العاص: «مَنْ أبلغُ الناس؟، فأجاب: من اقتصر على الإيجاز، وتنكَّب الفُضول». وقال عبد الله بن المعتز: «البلاغة بلوغ المعنى، ولَمّا يَطُلْ سَفَرُ الكلام». ونجد بعضَهم يعرّف البلاغة بما لا يبْعُد عن النقطة الأساسية المُركَّز عليها في التعاريف المقدَّمة في هذه الفقرة، وذلك بوصفها إشارة أو تلميحاً؛ كما في قول خلف الأحمر: «البلاغة لمحة دالّة»، وقول الخليل الفراهيدي: «البلاغة كلمة تكشف عن البقية».

ويلحُّ آخرون في تعريف البلاغة على عنصر السياق أو المقام التخاطُبيّ، مؤكِّدين أنّها وصفٌ لكل خطاب أو كلام يراعي فيه صاحبُه، متكلما كان أو كاتباً، أحوالَ المُخاطَبين وخواصّهم الذهنية والنفسية والاجتماعية وغيرها، فيرْسله في صورة تناسب هؤلاء، وتضْمن له حصول التجاوُب والاستجابة والتفهُّم. وعلى هذا الأساس، فقد عُرِّفت البلاغة، لدى كثيرين (كالقزويني)، بأنها «مطابَقة الكلام لمُقتضى الحال، مع فصاحَته». وقال آخر: «البلاغة أن تُفْهِم المخاطَبَ بقدْر فهْمه، من غير تعبٍ عليك».

إن البلاغة، كما هو واضح، تستهدف إبلاغَ المتكلم حاجتَه وإيصالَها إلى المتلقي، ولكنْ في صورةٍ من القول حسنةٍ وبديعة ومفارقة للكلام التقريري المباشر؛ ولذلك، ألْفيْنا جملةً من تعاريف البلاغة تستحضر هذا البعد الفني الجمالي منذ القديم. الأمرُ الذي يتيح للخطاب البليغ التوفيقَ، على نحْوٍ متكامل، بين جانبي اللفظ والمعنى. فهذا عليّ بن عيسى الرُّمّاني المعتزلي (ت 386هـ) يعرِّف البلاغةَ بأنها «إهداء المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ». وعرّفها آخر بأنها «حسن العبارة، مع صحة الدلالة». وحدّدها أبو هلال العسكري بقوله: «البلاغة كلّ ما تبلغ به المعنى قلبَ السامع، فتمكّنه في نفسه كتمكُّنه في نفسك، مع صورةٍ مقبولة ومَعْرض حسن». ونصّتْ تعاريف أخرى على جملة من المقوّمات التي تحقق جماليةَ الكلام البليغ، وحسنَ مظهره؛ مِنْ مثل اتساق عناصره وتماسُكها حتى ليغدو ذلك الكلام بمثابة لحمة ذات وحدة عُضوية، ومن مثل توظيفه عدداً من الأساليب الفنية. إذ عرّفها أحدهم بأنها «القوة على البيان، مع حسن النظام». وعرّفها آخر بالقول: «البلاغة

أنْ يكون أول كلامك يدل على آخره، وآخرُه يرتبط بأوَّله». وحدَّدَها أبو يعقوب السكاكي بأنها «بلوغ المتكلم في تأدية المعاني حدّاً له اختصاص بتوفية خواصّ التراكيب حقها، وإيراد أنواع التشبيه والمجاز والكناية على وجهها».

وإذا انتقلنا إلى العصر الحديث، فإننا نجد تعاريف كثيرة حُدِّد بها مفهوم البلاغة، سواء في النقد الغربي أو النقد العربي. وحَسْبُنا، ها هنا، أنْ نورد بعضها فقط ممّا يتردد في الكتابات الحديثة والمعاصرة، وإنْ كان عددٌ منها واضحَ التأثر بتعريفات القدماء. فقد عرّفها أحد الدارسين الغربيين بأنها «المَلَكَة في أنْ تعْرف كل الأساليب الممكنة لتُقنع السامع في أي موضوع مهما كان». وعرفها آخر بأنها «علم التعبير، ونقد الأساليب». وعرفها جينغ (Ginng) بأنها «فنّ تطبيق الكلام المناسب للموضوع أو حاجة القارئ أو السامع». ويعرّف محمد عبد القادر أحمد البلاغة بأنها «علم يحدد القوانين التي تحْكم الأدب، والتي ينبغي أن يتّبعها الأديب في تنظيم أفكاره وترتيبها، وفي اختيار كلماته والتأليف بينها في نسَق صوتيّ معين». ويعرّفها عرفان مطرجي بقوله: «البلاغة هي مطابقة الكلام لما يقتضيه حالُ الخطاب، مع فصاحة ألفاظه. وإذا علمْنا أن المقتضى هو «الاعتبار المناسب»، وأنّ حال الخطاب هو «المقام»، أصبح التعريف على الشكل التالي: البلاغة هي مطابقة الكلام للاعتبار المناسب للمقام، مع فصاحة ألفاظه». ويعرفها آخر بأنها «تأدية المعنى الجليل بعبارة صحيحة، لها في النفس أثر خلاّب، مع ملاءمة كل كلام للمَوْطن الذي يقال فيه، والأشخاص الذين يُخاطبون به».

بناءً على ما سلف كله يمكننا صياغة تعريف للبلاغة، يتأسّس على عناصرَ من التعاريف السابقة، على النحو الآتي: البلاغة هي إيصال الفكرة أو المعنى إلى المتلقي في مَعْرِض كلاميٍّ جميل، بهدف إقناعه والتأثير فيه، مع ضرورة مراعاة أحوال هذا المتلقي نفسه، ومقامات التخاطب حتى يُحقّق الخطاب مقاصدَه، ذلك بأنّ لكل مقام مقالاً كما قيل قديماً؛ لذا تجد سياقات يصلح لها الكلام الموجز، وأخرى تحتاج إلى التفصيل والإطناب، وأخرى تحتّم على المتكلم استعمال لغة الوضوح والمُباشَرَة... إن البلاغة إذاً صفة يُوسَم بها اللفظ، كما يوسَم بها المعنى، بل إنها تطال التراكيب أيضاً، أو ما أسْماه عبد القاهر الجُرْجاني (ت 471هـ) ب«النظْم»، وهو مؤلَّف من التحام الألفاظ بمعانيها، ومن التعالق الجدلي بينهما. على أن البلاغة لمّا تكون على المستوى اللفظي فحسْبُ فإنها تُدْعى حينذاك «الفصاحة» .. هذا على رأي من يميّز بين المفهومين؛ كابن سنان الخفاجي (ت 466هـ) في «سرّ الفصاحة»؛ إذ إنه فرّق بينهما على أن الفصاحة تخصّ الألفاظ فقط، وقسّمها إلى فصاحة الكلمة المفردة وفصاحة الكلام، ولكلّ منهما شروط يتوقف عليها تحققها، زدْ على ذلك فصاحة المتكلم التي تستوجب -هي الأخرى- جملة من الشروط والمُواصَفات. على حينَ أن البلاغة عامة في الألفاظ والمعاني؛ كما أكد ابن

سنان وآخَرُون غيرُه. ومن هنا نستنتج أن الكلام لا يكون بليغاً إلا إذا كان فصيحا أيضاً، وأنه قد يكون فصيحَ اللفظ، وهو غيرُ بليغ، إذا لم يسْتوْفِ معناه شروط البلاغة، وإذا لم يناسبْ لفظه السياق المَقول فيه، وحالَ المخاطَب به. ونجد -في المقابل- علماءَ آخرين يستعملون المصطلحين بوصفهما مترادفين؛ كالجوهري (ت 395هـ) في الصّحاح، والعسكري في الصناعتين.

ويتبيّن مما تقدَّم أيضاً أن مُعَرِّفي البلاغة اختلفوا في تحديد طبيعتها بين مَنْ يعدُّها علماً تحكمه ضوابط ونواميس محددة، وبين مَنْ يجعلها فنّا من فنون القول، وبين من ينظر إليها بوصفها ملكة من الملكات، لا تحصل للمرء إلا بطول المطالعة والمران والاحتكاك بالكلام البليغ في المظانّ الأدبية، وإلا بعد مدة من الزمن غير قصيرة، بل إن المرء قد يستنفدُ عمره كله دون أن يبلغ تلك المرتبة؛ كما قال حازم القرطاجنّي (ت 684هـ) في «منهاج البلغاء»: «وكيف يظنّ إنسان أن صناعة البلاغة يتأتّى تحصيلها في الزمن القريب، وهي البحرُ الذي لم يصل أحدٌ إلى نهايته، مع استنفاد الأعمار».

ولا مناص من الإشارة، ها هنا، إلى أن قدماء العرب عبّروا، أحياناً، عن مفهوم البلاغة باسم «البيان»؛ كما عند ابن وهب (ت 335هـ) في كتابه «البرهان في وجوه البيان»، وعبروا عنه، أحياناً أخرى، باصطلاح «البديع»؛ كما عند ابن المعتز (ت 296هـ) في كتابه المشهور المُعَنْوَن بهذا اللفظ نفسه، الذي لم يقتصر فيه على تناول مباحث علم البديع التي نعرفها، بل تناول فيه ألواناً بلاغية من غير المُحَسِّنات البديعية. ومنهم مَنْ أطلق على ذلك المفهوم مصطلح «النقد». يقول بدوي طبانة في كتابه «علم البيان»: « إن المتقدِّمين كانوا يُسمّون علم البلاغة وتوابعها بعلم نقد الشعر، وصنعة الشعر، ونقد الكلام. وفيه ألّف أبو هلال العسكري كتاباً سمّاه الصناعتين، ويعني بذلك النظم والنثر، وألف قُدامة بن جعفر كتابا سمّاه: نقد الشعر».

وإذا كان بعضهم يَزعم أن البلاغة ارتبطت في نشأتها بالأدب نفسه،فإن آخرين يؤكدون أنها نشأت لدى الأغارقة قديماً، في بيئة خطابية ديمقراطية تتيح هامشا واسعا للتعبير الحُرّ عن الأفكار والمشاعر، تتمثل في الجوّ الأثيني على عهد بركليس وأضْرابه. وعرَفت مُنذئذ تحولات مهمة، على مختلف الصُّعُد. ولعل أول مَنْ تناول البلاغة عربياً، وبحثها بشيء من التفصيل، هو الجاحظ، وإنْ جاءت آراؤه في هذا الإطار متفرقة في كتبه، لا سيما في البيان والحيوان، وغير منسّقة ولا مقعَّدة، بل كانت بسيطة وفطرية. ويرى الناقد نفسُه أن البيان هو «وضوح الدلالة»، ومعنى ذلك أنْ يتمكّن المتكلم أو الكاتب من إيصال أفكاره إلى المُخاطَب بطريقة واضحة مُبينة وكاملة، لا نقصَ فيها ولا تشويه ولا تعقيد، بغضّ الطرْف عن أداته المستعْمَلة في هذا الإيصال، والتي قد تكون إشارة أو رسما أو حالا دالة على صاحبها أو غير ذلك، وتبقى اللغة -منطوقة كانت أو مكتوبة-، في نظر الجاحظ،

أجْود تلك الأدوات كلها وأرْقاها وأقدرها على الإبانة والإفصاح، إلا أن هذه الأداة قد تصيبها عوارض فتؤثر في درجة بيانها؛ كالعيوب الخِلقية من تأتأة وفأفأة وغيرهما، وكالعيّ والعجز عن إنتاج الكلام لخللٍ في القدرات العقلية لدى المتكلم.

وقد أسهم في تطوير البلاغة العربية، بعد الجاحظ، ثلة من علمائنا الأفذاذ؛ كابن المعتز في «البديع»، وابن طباطَبا العلوي (ت 322هـ) في «عيار الشعر»، وقدامة بن جعفر (ت 337هـ) في «نقد الشعر»، وأبي هلال العسكري (ت 395هـ) في «كتاب الصناعتين»، وأبي بكر الباقلاّني (ت 403هـ)، وابن رشيق (ت 463هـ) في «العمدة في محاسن الشعر وآدابه»... فقد ضمَّن هؤلاء كُتبَهم جملةً من مباحث البلاغة وفنونها وأساليبها، تتفاوت كمّاً ونوعاً من مؤلف لآخر. وظلت البلاغة عندهم فطرية وغير مقننة ولا منظمة على نحو مُحْكم. أي إنها كانت -كما يقول رحمن غركان في كتابه «نظرية البيان العربي»- «طرقاً في الأداء الفني الفطري غير الخاضع للقاعدة أو التقنين، بقدْر صُدوره عن عناصر؛ مِنْ صفاء الذات، وقوة الطبع، وحدة العاطفة، والانتماء للبيئة، وتوخي التأثير في الآخر من دون أنْ يكون لكل ذلك أسس وقواعد محددة .. إنما التجربة في أثناء الأداء هي التي تجترح عناصرها ومعاييرها.

في هذه المرحلة كانت البلاغة نصا فنيا، ولم تكن قواعد محددة أو أساليب معلومة. كانت كلاماً صادراً عن صفاء الطبع، وليس قولا صادرا عن جودة الصنعة. كانت نصوصاً بيانية موصولة بالتعبير عن واقع الناطقين بها، وحال الذين يتنفّسُونها لساناً واحدا، ولم تكن بَعْدُ نصوصاً صدر قائلها عن التقليد، أو كاتبُها عن الالتزام بقواعد محددة مشتقاة من تجارب السابقين».

ولم تَسْتو البلاغة لدى العرب علماً ذا قواعد راسخة منظّمة إلا مع عبد القاهر الجرجاني، في القرن الهجري الخامس. وهو يعدّ، فعلاً، المؤسس الحقيقي لهذه البلاغة؛ إذ عمد إلى تقعيدها، وبيان أصولها ومعاييرها، والتنظير لها في كتابيه «أسرار البلاغة» و«دلائل الإعجاز»؛ بحيث عرض نظريته في علم البيان، بوُضوح، في كتابه الأول، ونظريته في علم المعاني في مؤلَّفه الآخَر. وجاء بعده جار الله الزمخشري (ت 538هـ)؛ صاحب الكشّاف، فعمِل على توضيح الحدود بين علمي البيان والمعاني، بعدما كانت غير محددة من قبْلُ، وكان ينظر إلى علم البديع بوصفه ذيلاً للعِلمين المتقدمين لا علماً قائماً بذاته.

ودخلت البلاغة العربية، بعد الجرجاني والزمخشري، مرحلة أخرى امتازت، أساساً، بالجمود والركود، والاحتفال المفرط بالتفريع والتقنين، والسعي إلى التجميع وكتابة الشروح والتلخيصات

على مصنفات السابقين .. إنها مرحلة يصفها بعضهم بالانحطاط في تاريخ البلاغة العربية. ومن الأسماء التي تنتمي إلى هذه الفترة الفخر الرازي (ت 606هـ)؛ صاحب «نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز»، والسكاكي (ت 626هـ)؛ صاحب «مفتاح العلوم»، والخطيب القزويني (ت 739هـ)؛ صاحب «تلخيص المفتاح»... ويحْسُن بنا أنْ نشير، هنا، إلى أن تقسيم البلاغة إلى علومها الثلاثة المعروفة الآن يُعزى إلى السكاكي. فأما علم البيان -كما يعرّفه هذا الأخير- فهو «علم يُعرَف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة عليه وبالنقصان، ليحترز -الوقوف على ذلك- عن الخطإ في مطابقة الكلام لتمام المراد». ومن مباحثه الأساسية: الحقيقة والمجاز -التشبيه - الاستعارة - الكِناية. وأما علمُ المعاني فيتناول مسألة مطابقة الكلام لمقتضى الحال، وكيفية إيراد المقال بما يناسب المقام حتى يتحقق التواصل والتفاهم بين مرسِل الخطاب ومستقبِله. ولعل من أبرز مباحثه: الخبر والإنشاء، والوصل والفصل، والإيجاز والمساواة والإطناب. وأما علم البديع فيبحث في وجوه تحسين الكلام بعد مراعاة مطابقته لمقتضى الحال، ونقصد هنا ما يُعرف ب«المحسّنات البديعية»، سواء التي يراد بها تحسين اللفظ (مثل الجناس والسجع)، أو التي يُقصد بها إلى تحسين المعنى (مثل الطباق والاقتباس). وقد اختلف بلاغيُّونا في عدد هذه المحسنات على نحْو واضح؛ إذ هي عند ابن المعتز ثمانية عشر، وعند أبي هلال العسكري خمسة وثلاثون، وعند أسامة بن منقذ (ت 584ه) خمسة وتسعون ومائتان (295)...

إن البلاغة العربية تختلف عن البلاغة اليونانية (الرِّيطوريقا) في عدة جوانب؛ كما وضّح عبد الفتاح كيليطو في أحد فصول كتابه «الأدب والغرابة». فإذا كانت البلاغة اليونانية قد نشأت وتبلورت في جو ديمقراطي، مستهدفةً إبراز قوانين إنتاج الخطاب المؤثّر والمُقْنع؛ لأنها كانت ترمي إلى جَعْل الخطيب أو الكاتب متحكِّماً في آليات إنتاج الخطاب المذكور... إلا أن البلاغة لدى العرب قامت في بيئة مخالفة عموماً، وسَعَتْ إلى تبيان قوانين تفسير الخطاب؛ لأنها ارتبطت -في نشوئها- بالنصّ القرآني، وتوخت خدمته كسائر العلوم العربية، والبرهنة على إعجازه. وإن «اختلاف المقصد يظهر كذلك في التقسيمات المختلفة التي لجأت إليها البلاغتان»؛ كما يؤكد د. كيليطو نفسُه، علماً بأن عملية التقسيم - في حدّ ذاتها - ليست بريئة تماماً، بل إنها خاضعة للخلفية الفكرية والمعرفية للقائم بها.

وسيعرف تاريخ البلاغة منعطفاً بارزاً منذ أواسط القرن العشرين، مع بيرلمان (Ch. Perelman) وتيتيكا (O. L. Tyteca) وغيرهما من رواد «البلاغة الجديدة»، الذين حرَصُوا على ربط البلاغة بالحِجاج ربطا قويا، وتناولوها بمناظيرَ مختلفة، مستفيدين من ثمار التطور الكبير الذي شهدته الحركة النقدية الأدبية خلال القرن الماضي في الغرب خصوصاً. يقول أحدُ الباحثين المعاصرين مقارناً هذه

البلاغة بالبلاغة الكلاسيكية التي سادت أرداحاً متطاولة من الزمن: «إذا كانت البلاغة التقليدية بلاغة معيارية تعليمية تربط فن البلاغة بالخطابة والإقناع والإمتاع والبيان، فإن البلاغة الجديدة قد تعاملت مع الخطابات النصية المختلفة منذ منتصف القرن العشرين تعاملا علميا وصفيا وصفيا جديداً ضمن مجموعة من الاتجاهات: لسانية، وأسلوبية، وحِجاجية، وتداوُلية، وسيميائية. وأكثر من هذا، أصبحت للبلاغة اليومَ إمبراطورية واسعة، وامتدادات شاسعة». ولا يمكن، في حقيقة الأمر، إدراكُ مفهوم البلاغة، وملامسة كُنْهه، ما لم يلمّ الدارس بهذه الامتدادات والحقول المعرفية ذات الصلة الوُثقى بالبلاغة. يقول كيليطو: «إننا عادةً نتكلم عن البلاغة وكأنها شيءٌ واضحُ المعالم، معروضٌ أمامنا ببساطة، وما علينا إلا أنْ نقطف ثمارَه. هذا تصور ينبغي تصحيحُه. ذلك أن ما يسمى بالبلاغة مغروسٌ في غابة من المعارف والعلوم، وليس من الصّواب منهجيّاً دراسة أحد هذه العلوم بمعْزل عن العلوم الأخرى. البلاغة لها ارتباطاتٌ بالنحو والتفسير وعلم الإعجاز وعلم الكلام».

تِلْكُم باختصار إلمامةٌ بمفهوم البلاغة، وبتاريخها ومنعرجاتها الكبرى... وعلى الرغم من كثرة ما كُتب عن البلاغة من دراسات قديماً وحديثاً، لدى العرب ولدى غيرهم، إلا أنها ما تزال في حاجة إلى مزيد منَ الأبحاث الرامية إلى تناولها من زوايا أخرى، وبمناهج علمية معاصرة أكثر نجاعة وفعّالية، وإلى بحْث علاقاتها بحقول أخرى ونحْو ذلك من الموضوعات المهمة جدّا. ولا بد من أنْ نشير إلى أن البلاغة لا تقتصر على الملفوظ وحده، بل تكون في أبواب وأمور أخرى عدة. فقد سُئل ابن المقفع (ت 142ه) عن البلاغة قديماً، فأجاب بأنها «اسم لمعانٍ تجري في وجوه كثيرة؛ فمنها ما يكون في السكوت، ومنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون في الإشارة، ومنها ما يكون شعراً، ومنها ما يكون سجعاً، ومنها ما يكون ابتداءً، ومنها ما يكون جواباً، ومنها ما يكون في الحديث، ومنها ما يكون في الاحتجاج، ومنها ما يكون خُطَباً، ومنها ما يكون رسائلَ؛ فعامّة هذه الأبواب الوحيُ فيها والإشارة إلى المعنى والإيجاز هو البلاغة».

الفهرس

سؤال التأويل في الخطاب السميائي لسعيد بنكراد

إدريس جبري[1]

«إن قراءتنا سميائية تُولي التأويل أهمية قصوى، فالمعنى لا يمكن أن يكون إلا إذا كان مُتواريا مُتخفيا مُستعصيا على الضبط والإمساك، وكلما توارى واحتجب وأوغَل في التركيب كانت المُطَاردة قوية، وكانت رحلة البحث مُمْتعة». سعيد بنكراد. سميائيات الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثلات الثقافية. ص29.

مقدمة

يُمكن لكل مُتتبع للشأن الثقافي في العالم العربي، وبالتحديد في بلاد المَغَارب، وفي منطقة الخِصب الثقافي فيها، أن يلاحظ، خاصة في العقدين الأخيرين، ذلك الفائض من الكتب[2]، ناهيك عن المقالات والدراسات والأبحاث التي تناولت مفهوم التأويل، واشتغلت على مختلف إشكالاته، وبحثت في استراتيجياته[3]، وتعرضت لأنواع مدارسه واتجاهاته، مع أنه من المفاهيم المتجذرة في الثقافة العربية والإسلامية[4]، تنظيراً وتطبيقاً[5]. الشيء الذي يُسائل كل باحث مُنخرط في الفعل الثقافي لأمته، ومُحترق بأسئلتها: لماذا هذا الفائض من الكتب والدراسات عن التأويل، بإشكالاته واستراتيجياته واتجاهاته **ووظائفه؟ هل هناك دواع علمية ومعرفية دعت إلى العودة إليه، بهذه القوة وهذا الإلحاح، أم أن هناك دواع** من طبيعة أخرى؟ هل هذا الاهتمام «الزائد» بالتأويل نوع من الترف الفكري الذي «تتسلى به نخبة مثقفة مَفصولة عن واقعها، وتعيش في بُرجها العاجي» أم أنه حاجة ثقافية وحضارية ووجودية أملتها مجريات الواقع العربي الراهن وأسئلته في حركيته وتموجاته وتقلباته ومآلاته، واستنفر النُّخبة المثقفة لرصد «آليات

1 - أستاذ البلاغة وتحليل الخطاب. الكلية المتعددة التخصصات. الراشدية. جامعة المولى إسماعيل. مكناس

2 - نذكر في هذا الصدد، وعلى سبيل المثال لا الحصر، بعض الكتب التي اشتغلت بالتأويل وعلى التأويل: التلقي والتأويل **لمحمد مفتاح**. المركز الثقافي العربي. البيضاء 1994. الحكاية والتأويل لعبد الفتاح كيليطو. دراسات في السرد العربي القديم. دار توبقال للنشر. البيضاء 1999. وكتاب **محمد شوقي الزين**: تأويلات وتفكيكات، فصول في الفكر العربي المعاصر. المركز الثقافي العربي. بيروت2002. النص والجسد والتأويل **لفريد الزاهي**. أفريقيا الشرق ط1. 2003. وكتاب حدود التأويل في مشروع أمبرتو إيكو النقدي. **وحيد بن بوعزيز**. منشورات الاختلاف. الدار العربية للعلوم. الجزائر. ط1. 2008. وكتاب **علي المخلبي**: التحليل والتأويل، قراءة في مشروع محمد عابد الجابري، منشورات كارم الشريف. وكتاب **علي الشبعان**: الحجاج والحقيقة وآفاق التأويل. الكتاب الجديد المتحدة 2010. ولعبد **السلام المسدي** كتاب: فضاء التأويل. دار الصدى. سلسلة كتب مجلة دبي الثقافية 2012. وكُتب أخرى لا يستع المقام لذكرها والإحاطة بها.

3 - انظر كتاب **محمد بوعزة**: استراتيجية التأويل، من النصية إلى التفكيكية. منشورات الاختلاف ودار الأمان 2011م.

4 - **محمد مفتاح**: مجهول البيان. ص 98/ 99.

5 - انظر كتاب **محمد بازي**. التأويليات العربية، نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات. الدار العربية للعلوم ومنشورات الاختلاف. الجزائر. ط1. 2010.

اشتغال المجتمع»، وفهم «أدوات الضبط والرقابة داخله»[1]؟ هل يمكن، من باب الادعاء والفرضية، اعتبار التأويل برهاناته الحالية إبدالاً معرفياً Paradigme، ومرجعياً «جديداً» يمتد على حساب باقي الإبدالا ت السابقة، يُوجه الفكر، ويُؤطر الممارسة في أفق «تأسيس التعدد في الفكر قبل السياسة»، و«شرعنة» التأويل المضاعف[2] في الموقف والسلوك والحُكم؟

إن التأويل، بهذا المعنى والأفق، أداة للتغيير والتحديث، وفي الوقت نفسه وسيلة للمُمَانعة والمقاومة، متى سلمنا مع الأستاذ بنكراد، بأننا «نؤول وفق متطلبات حاجاتنا، بجميع أنواعها»[3]. وقد تكون من بين هذه الحاجات، مُقاومة الفكر الأحادي، والمعنى الأوحد الذي رسخته صلابة Rigidité المناهج البنيوية الأولى، من جهة، وتبنته السلطة، وعليه تقوم وبه تستقوي؛ ومن جهة أخرى تَقْويض أُسُس «التأويل المطابق[4]، ومقاومته في الرؤية للإنسان والوجود، وما يمكن أن يترتب عنه من انغلاق في الفكر، وانسداد في الأفق، تكون نتائجه مُدمرة للمجتمع والإنسان.

في هذا الأفق الرحب الذي يؤسس لفكر التعدد، وينتصر للحياة في امتلائها، ويَنْحاز للإنسان كقيمة في ذاته[5]، بصرف النظر عن انتمائه السياسي أو العرقي، وبعيداً عن مرجعيته المذهبية أو الدينية، وارتباطاً بأسئلة الراهن العربي تحديداً، ومن موقع الباحث الأكاديمي الصرف؛ وَجَدَ الأستاذ سعيد بنكراد في سؤال التأويل، بمختلف إشكالاته، واتجاهاته وبواعثه، الأداة الفعالة لبناء خطابه السميائي، وتصريف مواقفه واختياراته الكبرى، ورؤيته للحياة وما بعدها، وانتزاع رمزه العلمي والفكري المُميز Logo.

وعلى هذا الأساس، واستتباعاً لما سبق، يمكن أن نُغامر ونَدَّعِي بأن التأويل، بسيروراته المختلفة، وغاياته المفتوحة بسياق، هو بمثابة «كلمة السر» Mot de passe الأولى لولوج هذا الخطاب وإدراك أبعاده واتجاهاته، وفهم مواقف صاحبه واختياراته، باعتباره مُثقفا وَلاؤُه الوحيد «للحقيقة وحماية الإنسان من الظلم والانتقاص من حريته وكرامته»[6]، وانحيازه الصريح للمنجزات الإنسانية، من المتاح البشري: «الحقوق والديمقراطية ورفض القتل باسم الدين والعرق والهوية الثقافية». فلا شيء، في قناعته المعرفية، يمنعنا في الوطن العربي، من «استنبات هذه المبادئ في تُربتنا الثقافية وفق خصوصيتنا، كما تأتي إلى اللغة والتاريخ والثقافة، لا كما يُمكن إسقاطها من خارجها. فلا «خصوصية» في العدل والمساواة والحرية والديمقراطية، إلا ما تعلق بـ«خصوصية» ما يُمكن أن يَخدم بأفضل الطرق مصالح الناس وكرامتهم»[7].

للبرهنة على بعض هذه الادعاءات والفرضيات والاستدلال عليها، سنراهن على اعتماد رؤية

---

1 - **سعيد بنكراد**: من مقدمة ترجمته لكتاب: تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي لفوكو. ص17.

2 - **أومبيرتو إيكو**: التأويل بين السميائيات والتفكيكية. ص174.

3 - **بنكراد**: السميائيات والتأويل. ص31.

4 - **محمد بوعزة**: استراتيجية التأويل. ص57.

5 - في هذا السياق، وسياق عرض مسار حياة بورس، يستشهد الأستاذ بنكراد بإحدى مأثوراته قائلا: «الإنسان هو أساسا كائن اجتماعي، ولكن شتان بين الكائن الاجتماعي وبهيمة في قطيع». السميائيات والتأويل. ص22.

6 - انظر مقدمة بنكراد لترجمة كتاب: دروس في الأخلاق لإيكو. ص15-16.

7 - مقدمة بنكراد لترجمة كتاب: دروس في الأخلاق لإيكو. ص13-14.

تحتكم إلى مسح شمولي للمشروع العلمي للأستاذ سعيد بنكراد، بمختلف مساراته، وتنتقي منه نماذج دالة ومُمثلة اختارها الباحث وركزها عليها، وتُساعد على إبراز فَعَّالية التأويل عنده وتفجير طاقاته، وتكفي لاستجلاء فلسفته في الحياة، وما وراء الحياة.

في هذا الاتجاه، وعلى قاعدة التأويل نفسه، سنشتغل على وَاجِهَتَيْن متضامنتين، وفي حدود ما يسمح به المقام، هُما واجِهَة الخطاب السردي[1]، وما يتصل به من محكيات، مِحْوَرُها الإنسان، وبالأخص في شقه الأنثوي المهضوم/ المرأة، وَواجِهَة خطاب الصورة الإشهارية ومكوناتها، وبُؤرتها أيضا المرأة، وما يحيط بها، على أن نؤجل، لاعتبارات المقام والسياق، الاشتغال على وَاجِهَة ثالثة مكملة ومتممة للوجهتين السابقتين، ونقصد الخطاب التَّرجمي عند الباحث، ما دامت الترجمة بدورها، وفي نهاية المطاف تأويلا[2]. وتشكل هذه الواجهات الثلاث، في نظرنا عَصَب الخطاب السميائي لسعيد بنكراد، تسير جميعاً، بوعي وقناعة، في اتجاه مطلب الحداثة والتحديث[3]، ومن موقع الباحث السميائي.

1- التأويل: السؤال المفتوح والجواب الجديد

على غرار كثير من الباحثين، وإن من موقع مختلف، ومُنطلق مغايرة، أولى سعيد بنكراد، أهمية قصوى لسؤال التأويل في بناء خطابه السيميائي العام، باعتبار السؤال، من جهة، بحثاً يتجدد، واستقصاء يخشى الامتلاء، وانفتاحاً يرفض الانغلاق، بل ومقاومة لجواب يبعث على الاطمئنان والراحة[4]، وباعتبار التأويل أيضا، من جهة أخرى، فَهماً يُحيل على حياة الإنسان بما هو حيوان رمزي ورامز[5]، ويُركز على تفاصيل حُضوره الوجودي، ويُسائل كينونته، وكينونة العالم الذي يحيط به.

على هذا الأساس، يرتبط السؤال بالتأويل ويستلزمه، مادام السؤال مفتوحاً ومتجدداً وبَانياً للحقائق في سيرورتها، كما التأويل مفتوح ومنفتح يُجيب عن «سؤال» تتناسل أجوبته وتتعدد. ذلك ما أَحسن التعبير عنه الأستاذ بنكراد، في قوله: «إننا نفكر داخل عالم يَعُجُّ بالأسئلة، وكل سؤال هو استعادة لوضعية وتجاوز لها في الوقت ذاته، إنه تساؤل عن فحوى ظاهرة واقتراح جديد لمضمونها، أي تقديم جواب جديد يخُص وضعها الحالي أو الآتي»[6]. ويضيف في الصفحة الموالية: «إن معرفة ماهية الشيء ونمط وجوده ودلالاته تقتضي المرور عبر السؤال، فهو المحدد لعدد الأجوبة ونوعيتها. إن الجواب يبعث على الاطمئنان والراحة، لأنه يشير إلى عودة للمتواصل الزمني، أما السؤال فيثير القلق لأنه يستدرج التجربة خارج مسارها المألوف[7]».

1 - نستثني من الخطاب السردي كل ما له علاقة بقراءة الأستاذ بنكراد للسرد الروائي، مادام قد تطرقنا إليه في مناسبة سابقة تحت عنوان: «في سيمياء الجسد والسرد: مدخل لقراءة أعمال سعيد بنكراد».

2 - **H. G. Gadamer:** Vérité et méthode. p 406.

3 - سعيد بنكراد: «الحداثة الكسيحة». الأحداث المغربية. 23 يوليوز 2010.

4 - سعيد بنكراد: سيرورات التأويل. ص142.

5 - إيكو: العلامة. ترجمة بنكراد. ص.40-203

6 - بنكراد: سيرورات التأويل. ص141.

7 - نفسه. ص142.

تلك «حقيقة» الباحث السميائي ومهمته في قراءة التجربة الإنسانية، ومن ضمنها ما تُنتجه من نصوص ووقائع، وغيرها. إنه كائن «مسْأل»، مسكون بالسؤال وبالتالي بالتأويل. فهو لا يترك صغيرة ولا كبيرة إلا وأخضعها للسؤال، أي للتأويل ومقتضياته، ولكن ليس من مُنطلق التأويل المُوجه المَدْخُول، والمرتَهن بـ«غايات سياسية أو إيديولوجية»، كما هو سائد الآن عند كثير من الحركات الإسلامية التي تنطلق كلها من المصدر نفسه: القرآن والسنة، ولكنها تضع التأويل في خدمة استراتيجية سياسية لا في خدمة النص أي في خدمة الحقيقة»[1].

بناء على ما تقدم، يَصيرُ التأويل في سيرورته، مشروطاً بالسؤال الذي يتخذ شكل افتراضات تتناسل فيها الأجوبة وتتوالد وتتعدد. فانطلاقاً من سؤال معين يستطيع القارئ إعادة تنظيم النص وفق مقاصد ليست مُتَضَمنة في الجواب الذي يقدمه»، تلك هي الاستراتيجية التي تحكم رؤية الأستاذ بنكراد للتأويل وتُوجهها ما دام يتيح له فسحة ممتدة لتفجير طاقة التأويل في سيرورات دلالية بلا ضفاف ولا حدود؛ سيرورات إيحائية تعانق التجربة الإنسانية في عمقها وجوهرها الوجودي، وتنفلت من إكراهات الوصف والتعيين والمباشر والظاهر، وتتملص من جَبَرُوت طاعة النموذج والاستغراق فيه. ولذلك نفهم درجة عناية الأستاذ بنكراد بالتأويل وقضاياه ومدارسه المختلفة، وأعلامه العالميين (شلاير ماخر Schleiermacher، وبورس Peirce، وريكور Ricœur، وإيكو Eco، وكادمير Gadamer، وغيرهم) ونفهم أيضا المكانة المركزية التي تبوأها الإنسان في خطابه السميائي، باعتباره علامة العلامات[2]، وقيمة القيم فيه. ولنا في الكتب[3] التي ألفها في هذا الباب، والقيم التي دافع عنها في تضاعيفها، أحسن الأمثلة وأمضاها؛ وذلك ما ستتولى الفقرات الموالية توضيحه، بما تقتضيه مساحة هذه الدراسة وإكراهاتها.

2- التأويل في الخطاب السردي ونقد المُتعَالي

وَجَد الأستاذ سعيد بنكراد في التأويل أداةً إجرائية طيعةً في مقاربة الخطاب السردي[4]، وطاقة جبارة لتفكيك مختلف المحكيات الإنسانية، وفي مقدمتها بالخصوص تلك المُودَعَة في التراث العربي الإسلامي، ويستثمرها «دعاة الإسلام السياسي»، ويؤولونها خدمة لاستراتيجياتهم المتعالية؛ خاصة بعدما اقتنع بضَعف المردودية المنهجية في المقترحات البنيوية التي تحولت إلى تمرينات جافة، وتطبيقات عقيمة، تدافع عن المنهج وتَشهد له، أكثر ما تُنصت للنصوص، وتستنطق الوقائع، وتستحضر السياقات الممكنة (كتاب: السرديات البنيوية، مثلا). من هنا كانت الحاجة ضرورية، إن لم تكن وجودية، إلى «خدمات» السميائيات التأويلية، في إرثها البورسي، التي تنظر إلى النص والواقعة والظاهرة ككائنات حية تطلب من

1 - بنكراد: سيرورات التأويل. ص25- 26.

2 - يقول بنكراد في هذا الصدد : «إن الإنسان علامة وما يحيط به علامة، وما ينتجه علامة، وما يتداوله هو أيضا علامة». السميائيات والتأويل، مدخل لسميائيات. ش. س. بورس. ص72.

3 - نورد في هذا الإطار الكتب الآتية: أومبيرتو إيكو. التأويل بين السميائيات والتفكيكية. المركز الثقافي العربي. بيروت 2000. وكتاب السميائيات والتأويل، مدخل إلى سيميائيات شارل سندرس بورس. المركز الثقافي العربي2005، ثم كتاب سيرورات التأويل: من الهرموسية إلى السميائيات. الدار العربية للعلوم ناشرون- منشورات الاختلاف، ودار الأمان، ط1، 2011، ناهيك عن عديد من المقالات المنشورات في مجلة علامات، التي يديرها بنكراد ويشرف عليها.

4 - إدريس جبري: «في سيمياء الشخصية والسرد، مدخل لقراءة أعمال سعيد بنكراد. مجلة فكر ونقد. العدد 58. 2004.

القارئ أن يُعيد إنتاجها وينفتح على ممكناتها، لفهمها، وبالتالي فهم ذاته؛ أي تنظر في النص/ الواقعة بما هو «طاقة دلالية جبارة لا يمكن قياس امتدادها أو تحديد اتجاهها أو حجمها إلا من خلال انتقاء سياقات هي ذاتها لا يمكن أن تستنفد كل ممكنات هذه الطاقة»[1].

ذلك ما برهن عليه الباحث في إعمال التأويل للنظر في الخطاب السردي، وفهم ما تقوله الحكاية وتمثله بعلاقة مع تجربة الزمن. وذلك ما تعكسه مجمل مؤلفاته وترجماته في هذا المجال[2] وتشهد له. فالنشاط السردي، بإمكاناته المفتوحة، وآلياته المتنوعة، وثيق الصلة بالزمن، يحضنه ويحرسه ويُسيِّره قابلا للفهم والإدراك، وبالتالي للمعاينة والضبط والتحديد. إنه المسؤول -أي السرد- عن إنتاج القيم، والانتقال بها من مجال المتصل الأبكم إلى مجال المنفصل النسبي المتحقق في الأشكال والعلامات، والمجسد في الحركة والتوالد والصراع والتحول والحلم، إلخ، مما يتيح إمكانات متعددة لإنتاج المعنى وتداوله. وتلك، بكل تأكيد، هي «القوة الضاربة للسرد، وقوته الحجاجية في التأثير والإقناع»[3]؛ وتلك أيضاً القوة الضاربة للتأويل حين يمد الجسور بين عوالم لا رابط بينها، عبر وسائط تنتج المعنى، وتبلور مواقف ورؤى (السماء/ الأرض، المتعالي/ النسبي/ ، الإلهي/ الإنساني، المطلق/ النسبي، المتصل/ المنفصل، اللامعنى/ المعنى، الخلود/ الفناء، اللازمن/ الزمن، والكرَة/ المرأة، الكرُة/ الجنس، السلطة/ المرأة، والشجرة/ الغواية، السلطة/ الألوان...).

ويكفي في هذا السياق المحدود، استعارة «العين الحاذقة، والبصيرة النفاذة»[4] للباحث سعيد بنكراد، في دراسته، وقراءته لقصة الخلق في القرآن، والرؤية التاريخية والتاريخانية التي حكمت مقاربته المتعة للقصة وأحداثها، وَوَجَّهتْه إلى الانتقال من حالات المُطلَق المتعالي، إلى حالات النسبي الإنساني، من عالم الخلود الأبدي السديمي إلى عالم الفناء الأرضي. من حواء في المتعالي إلى امرأة مضطهدة في معيشها، ومهمشة في وجودها، من آدم متفرد ومميز حتى عن الكائنات النورية إلى رجل ككل الرجال، يأكل ويشرب ويتناسل ويسير في الأسواق، وبالتالي رجلاً قد «يرغب» أو «يشتهي»، أو «يتذوق، أو «يتلذذ»، ويُجن[5] فيُحجز ويعذب، كما «كل يساريي الوطن العربي»[6].

1 - سعيد بنكراد: سيرورات التأويل. ص328.

2 - من مؤلفات وترجمات سعيد بنكراد في هذا الباب، نذكر: سميولوجية الشخصيات الروائية. فيليب هامون. دار الكلام 1990. السميائيات السردية، مدخل نظري. منشورات الزمن. الرباط 2001. النص السردي : نحو سميائيات للإيديولوجيا. دار الأمان. الرباط 1996. سميولوجية الشخصيات الروائية. عمان الأردن 2003 . ست نزهات في غابة السرد. أمبرتو إيكو. المركز الثقافي العربي 2005. مسالك المعنى، دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية. دار الحوار 2006. ميشال فوكو. تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي. المركز الثقافي العربي 2006. وكتاب إيكو. حاشية على اسم الوردة، آليات الكتابة. منشورات علامات2007. وكتاب السرد الروائي وتجربة المعنى. المركز الثقافي العربي 2008. أمبيرتو إيكو. دروس في الأخلاق. المركز الثقافي العربي 2010. أومبيرتو إيكو. آليات الكتابة السردية. دار الحوار 2009. كتاب كريماس، وفونتني. سميائيات الأهواء. دار الكتاب الجديد. بيروت 2010.

3 - بنكراد: «قضايا التقدم والتأخر، الدورية الزمنية». ص104.

4 - محمد عفط: «مسالك المعنى أو حذق الوعي النقدي». مجلة علامات. العدد 37. 2012. ص69.

5 - الجنون، كما يقول بنكراد: حُكم يُطلق في وجه كل ما لا يستقيم داخل خُطاطة ثقافية أو سياسة مسبقة. (في مقدمة كتاب فوكو. تاريخ الجنون. ص13)

6 - مقدمة لترجمة كتاب فوكو. تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي. ص14.

هكذا، فعبر التأويل وسيروراته المعقدة، وآلياته المختلفة، تَمَّ الانتقال من حالة المتصل، وما يرتبط به من عماء وسديم إلى حالة المنفصل وما يَعِدُ به من إنتاج المعنى والثقافة، واستهلاكهما وتداولهما، أي الانتقال من حالة النور والطهارة والصفاء والأصل الأول إلى حالة انبثاق الجسد بمتعه ورغباته وحماقاته وجنونه[1]؛ إنها لحظة ميلاد الإنسان بامتياز: آدم/ الرجل وحواء/ المرأة، والانتصار للحياة في امتلائها الأرضي، وبألوانها البهية.

تلك هي المحصلة التي انتهى إليها الباحث وعبر عنها بقوله: «والخلاصة أن الزمنية انبثقت عن اكتشاف المتعة وكانت هي وجه الأول، فالمتعة الجنسية هي خروج عن الثابت والمألوف والنفعي لولوج عالم الزمن الذي يعطي وحده للمتعة بعدها باعتبارها حالات انفعالية تتعاقب وتدرك في اختلافها داخل هذا التعاقب. لقد انتصر آدم وحواء للذة، وانتقلا بذلك من عالم يعيشان فيه شبحين بلا ظل إلى عالم الطبيعة الحافل بأفراح الجسد، وجيشان الروح التي لا تدرك ماهيتها إلا بولادتها في الجسد، تماماً كعين كانت مفتوحة على الفراغ اللانهائي ثم وضع أمامها قوس قزح»[2].

إن التأويل بحق، واستلهاما لما سبق، إمكانية حقيقية للحلم والأمل؛ وربما لذلك فهو، بشكل من الأشكال، مانح للحياة وإكسيرها، و«خالقها» من عدم. إنه بمعنى من المعاني، وبعبارات فريد الزاهي، «فعل إعادة الخلق»[3]. ولا أخال ما قام به بنكراد وهو يفجر قصة الخلق، ويُعيد خلقها، مُتسللاً بين شقوقها الضيقة، و«مُتدفقاً» عبر مسالكها الصعبة، ويَرصد امتدادات هذا الخلق والانفجار على السواء، سوى حصيلة تشغيله للتأويل في حدوده القصوى، وفي أفق معانقة الإنساني واحتضانه، بل والدفاع عنه.

لقد فَقَدَ الأستاذ بنكراد بعض ثقته من جدوى التناظرات الدلالية وفعاليتها، وقد كان من «المولعين» بتنظيرات كريماس Greimas، وفي وقت بدأ معه بريق المقاربات البنيوية يخبو، ورهانها على المعنى المُحَايث في النص/ الواقعة يتراجع، ولم يجد بُداً من الانفتاح على السميائيات التأويلية، وضمن موسوعية منفتحة ومتجددة، تخرق المتصل، وتفتح الآفاق الواسعة، لعناصر القصة والعلاقات الممكنة بينها، بل وتمكنه من «تمرير» مواقفه وقناعاته الحداثية والتحديثية والتصريح بها، كباحث أكاديمي معني بقضايا مجتمعه، وما يريده أن يكون عليه.

لعل ما يستوقف القارئ لدراسة قصة الخلق عند بنكراد، وهو يسعى لإعادة خلقها في طراوتها، وتحيين ذاكرة الإنساني فيها، لكشف السيرورات الممكنة للقصة، تبئير عينيه المؤولة على موقع حواء في قصة الخلق، ووضعها في نسيج أحداث «مقدسة»، ومصيرها بعد صدمة الهبوط. فلم يعد مصيرها مرتبطاً بقَرينها آدم؛ بل صارت قرينة بالشيطان. وهي المسؤولة الوحيدة عن عملية الإغراء واقتراف المحظور بالاقتراب من الشجرة، والتلذذ بفاكهتها المنهي عليها. بل أكثر من هذا، ستصير معادلة للأفعى ورمزاً

1 - في هذا الأفق الإنساني وانتظاما فيه تدخل ترجمة الأستاذ بنكراد لكتاب ميشيل فوكو: تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي. فالحياة، بعبارة المترجم في تقديمه للكتاب، «لا تعاش إلا إذا كانت جنونا، جنون الحب للحفاظ على النوع، وجنون الطموح لضمان سير جيد للنظام السياسي»، ص16.

2 - بنكراد: مسالك المعنى. ص44.

3 - فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل. ص105.

للغواية والإغراء والخطيئة، ورديفاً استعارياً للحيلة والخدعة والموت، ليشكل بذلك (الشيطان والمرأة والأفعى) «ثالوثا مُدنسا»[1]، يتحمل وزر الخروج من حياة الخلود والعماء وإلغاء الزمن، إلى حياة الفناء الزمني، وما تقتضيه من جنون الحياة، وحياة الجنون، ومتطلبات النفس البشرية وأهوائها و«كل نداءات الجسد المنفلت من عقال العقل «الرصين»»[2].

المفارقة الفاقعة التي بَأّرَها Focaliser الأستاذ بنكراد في هذا السياق، تلك المتصلة باستبعاد آدم/ الرجل من مسؤولية الغواية والإغراء وما سيترتب عنها، وتوريط حواء/ المرأة، وحدها في حبائلها. وهو ما اعتبره، واستناداً إلى ما تُتيحه سيرورة التأويل وممكنات السياق، عنصرية «جنسانية»، أصر على أن ينعتها بالمقيتة، لما تستتبعه من تحميل المرأة وزر الخطيئة، ومن ثمة تبرير اضطهادها الحالي والآتي، كما تغذيه الفكرة القائلة بخلق حواء «من ضلع من ضلوع آدم»، وهي فكرة يشير إليها الكتاب المقدس صراحة، وتتداولها الأحكام الاجتماعية باعتبارها حقيقة مطلقة. بالإضافة إلى تأكيد الحادثة على الوجود اللاحق والعرضي للمرأة، وهو تأكيد لهامشيتها وسلبيتها»[3].

ذلك ما كرسته الخطاطات الثقافية، على امتداد الزمن، ورسخته النماذج المثلى[4]، وشهدت عليها المعتقلات والمحتجزات؛ يكفي في هذا الصدد للتدليل على ذلك بتلك الصرخة المدوية التي أطلقتها امرأة في الضفة الأخرى، لما تجرأت وأعلنت جهاراً أنها لا تُحب زوجها. لقد كانت بالفعل، «وقحة»، إذ «تجرأت على تحطيم أوثان العائلة التي تمنح الرجل حق الاختيار: القبول أو الرفض»[5]. أما المرأة في ضفتنا العربية، كما سنرى في مقاربة الصورة الإشهارية في الفقرات المقبلة؛ فالحديث عنها ذو شجون في هذا الباب.

لقد لعبت النماذج التي يرعاها الفقهاء والوعاظ، وتحضنها السلطة التقليدية وتحميها، دور الراعي والمُبرر لممكنات التحقق الأمثل. إنها السُّنة، بمدلولها عند عبد الله العروي، أي «تذكير بحقيقة منسية»[6]، باعتماد محكيات، وأشكال السرد المختلفة، لقدرتها العجيبة في تصريف هذا النوع من القيم الحاطّة بإنسانية المرأة، وغير المرأة، واستعادة أفعال الماضي، والأصل الثابت، رغم أن الواقع أصبح خارج سلطة هذه المحكيات وأشكالها وفي حِلٍّ منها.

في هذا المنحى الراسخ، فجر الأستاذ بنكراد طاقات التأويل، و استثمر فعالية السميوزيس Sémiose، لإنتاج معرفة جديدة ومدهشة، والربط بين ما يتعذر الربط بينه، وهو يقارن لعبة كرة القدم بالاستراتيجية الحربية ومسلزماتها، وبين كرة القدم وما توحي به من استيهامات جنسية، تصير معها استعادة قيم السنة[7]، بمدلولها المذكور، مجرد لعبة ذكورية بامتياز، إذ «اللعب رجولي، وتدخلات اللاعبين

---

1 - إدريس جبري: «المرأة والأفعى والشيطان». مجلة علامات. العدد5. 1996.

٢ - كريماس وفونتيني: سميائيات الأهواء. ص15.

3 - بنكراد: مسالك المعنى. ص 35-36.

4 -نفسه. ص143.

5 - من تقديم سعيد بنكراد لكتاب تاريخ الجنون، لفوكو. ص15.

6 - العروي: السنة والإصلاح. ص171.

7 - السنة في هذا السياق كالشيعة مرجعا وآليات، وإن اختلفوا في التأويل وحجمه وبواعثه. «لا يعارض الشيعة فكرة السنة بقدر ما يتشبثون بسنة مخالفة». السنة والإصلاح. ص130.

«رجولية»، والواقف أمام المرمى «أسد»، ويتكون الجمهور في أغلبيته الساحقة من الرجال، والكرة «مؤنثة». لذلك يداعبها الرجال، ويجرون وراءها، ويتسابقون لوضعها على صدورهم أو بين أرجلهم»[1].

إنها الرؤية الذكورية السلطوية والمُستبدة التي لا ترى الوجود الإنساني إلا من عين المُذكر وصفة التَّذكير. وهي سلطة كباقي أنواع السلط التي تؤمن بالحقيقة الوحيدة، واللون الوحيد، وترفض كل أشكال التعدد والاختلاف، وتستوي في كل ذلك كل السلط، «سلطة السياسة والمجتمع، وسلطة الكبير على الصغير، والحاكم على المحكوم، والسيد على العبد. وهي أيضا سلطة المذكر على المؤنث في كل اللغات (اللغات التي نعرفها على الأقل). فوجه الغلبة في هذه العلاقة مادي محسوس يتجسد في توزيع المهام وتحديد المسؤوليات، أما تجلياته الرمزية فمثواها اللغة بمستوياتها المتعددة: ما يعود إلى التركيب والتداول ومداخل المعاجم والتذكير والتأنيث، والتقديم والتأخير. كل شيء يُقَاس على المذكر: فالمذكر هو «الصورة المثلى» و«الطريق القويم» و«مصدر للفعل وأشكال تحققه». ويضيف الباحث جامعاً وملخصاً: «إن الوجود الإنساني قائم على التذكير، والتذكير واحد وأصل لكل شيء ومنه تشتق صور أخرى للإضافة وتنويع واجهات الوجود»[2].

ربما هذا ما يبرر في نظر الأستاذ بنكراد، اعتناء الثقافة التقليدية وسَدَنَتِها بالمحكيات، أي بأرشيف الذاكرة وقوتها في عكس الزمن، والاستدارة إلى الماضي، على حساب المفاهيم كأداة لتنظيم الخبرة وإنتاج المعرفة العلمية وتداولها، وهرولة الفقهاء والوعاظ، ومن يدخل في دائرتهم، إلى الحكايات والاستغراق فيها، والانتظام في تفاصيلها السردية، وتأويلاتها «المغرضة»، والرديئة، بلغة الباحث، والرداءة هنا بمعنى، «كل تأويل مرتبط في غالب الأحيان بالتستر وراء الرغبة في التأويل من أجل استعمال نصوص لغايات سياسية وإيديولوجية»[3].

هذا ما يشهد عليه الأستاذ عبد الله العروي، ومن زاوية مخصوصة قائلا: «تختزل حوادث الماضي في أسماء (آدم، إبليس، نوح، إدريس، إلخ) كل اسم مرتبط بقصة ليست في حقيقة الأمر إلا تفصيلا لحادث، أي لوقفة أو بدوة.

إلا أن هذه الأسماء تتوالى على نسق معروف لدينا: المادة ثم الصورة أو الطبع ثم الزمن ثم الحياة ثم القانون ثم الوجدان ثم الذاكرة. أمامنا حكايات تفصيلية داخلة ضمن حكاية شاملة -إطار- لكل واحدة منها موضعها الخاص بها والملتصق بحادثة محددة تسمى لهذا الغرض قاطعة»[4].

لعل هذه المحكيات الطبيعية[5]، بمعناها عند إيكُو، وسلطتها على المتلقي، سر من أسرار «إدمان» الفقهاء والوعاظ والدعاة عليها، واعتمادها في تمرير المواقف ونشر القيم والرؤى، وتعميمها فتثبيتها. وقد وجد الأستاذ بنكراد في ظاهرة الداعية الإسلامية الشهير: عمرو خالد، أحسن من يوظف هذه المحكيات

---

1 - **بنكراد**: مسالك المعنى. ص102.

2 - **نفسه**. ص59-60.

3 - **بنكراد**: سيرورات التأويل. ص25.

4 - **العروي**: السنة والإصلاح. ص61.

5 - **إيكو**: ست نزهات في غابة السرد. ص191.

ويؤولها، وهو يعظ الناس، ويرشدهم في المساجد وعلى منابر الإعلام، وغيرها، أداة للإقناع، ووسيطاً لاستعادة الماضي «المجيد»، و«الأصيل» و«التليد».

إن خطورة هذه الظاهرة -ظاهرة عمرو خالد- ليست فيما يحيل عليه مظهرها المادي والخارجي، وما يؤثث فضاء الوعظ والإرشاد فيها، ولكن اللجوء إلى السرد وسيلة للتأثير والإقناع، وتثبيت المواقف والسلوكات والقيم. «فما تقدمه جلسات الداعية عمرو خالد « ليس وعظا حافيا يعتمد الخطاب التقريري والمباشر في بلورة رسالته، بل هو أسلوب قصصي أداته المثلى في «النصح» و«التنبيه» و«التوجيه» و«التحذير» هي سرد حكايات تعيد صياغة حياة ماضية تقود حتما إلى بلورة «قواعد للفعل»، كما يقتضي ذلك كل خطاب أطروحي محكوم بغائية «مَثَلية» توجد خارجه[1]»، وتكون قصة عمرو بن مالك نموذجا يحتذى، وتجربة تستعاد، تحصيناً لهوية ثقافية وحضارية متعالية، وتذكير الأمة بضرورة الطاعة للنموذج الأخلاقي الأوحد والتماهي معه.

إنه سر المحكيات وتأويلاتها، وسلطة السرديات وتوظيفاتها، حيث يصير «الحق المطلق» ما تقوله حكايات عمرو خالد، وتصير «الحرية المطلقة» ما يقوله الرجال، ويكون «العدل المطلق» ما تقوله السلطة، ويصبح «الخير المطلق» ما تقوله أمريكا، وما تفعله وتدعو إليه[2]... وهو ما سعى بنكراد إلى نقده، وكشف زيفه، ونزع المتعالي عن تأويلاته.

3- التأويل في الخطاب الإشهاري ونقد النزوع الذكوري

لم يكن الخطاب السردي، وحده مركز اهتمام الأستاذ سعيد بنكراد، ومجال اشتغاله الأثير في مساحة خطابه السميائي؛ بل امتد، بفعل تصوره للعمل الأكاديمي، إلى كل ما له صلة بالمنتوج الثقافي الذي ينتجه الإنسان ويستهلكه ويتداوله، وفي مقدمته الخطاب الإشهاري، وكل ما يرتبط بالصورة عموما، في زمن الانفجار الإعلامي وتَبِعَات العولمة.

بالطبع كان السبق في تحليل الصورة، ومساءلة الخطاب الإشهاري، ولاعتبارات ثقافية وحضارية بالأساس، لباحثين من الغرب، يأتي على رأسهم رولان بارط، وكثير ممن جاؤوا بعده؛ أما في العالم العربي فيمكن أن نُغامر، خلافاً لبعض الادعاءات[3] السائرة، ونزعم أن أبحاث الأستاذ بنكراد، وخاصة تحليلاته للصورة وللخطاب الإشهاري، على وجه أخص، كانت رائدة في وقتها وما تزال، إن لم تكن قد نالت حظوة التأسيس؛ ليس فقط للتراكم الذي حققه الباحث في باب التأليف والتحليل في هذا الموضوع[4]،

1 - بنكراد: مسالك المعنى. ص131.

2 - نفسه. ص79.

3 - يقول الأستاذ حاتم عبيد في كتابه: في تحليل الخطاب الصادر سنة 2011، إنه «لم يعثر، في حدود علمه، على كتاب يتناول هذه المشاغل المتعلقة بالصورة عامة، وبالصورة الإشهارية على وجه أخص». ص203.

4 - بهذا الصدد نذكر مؤلفات بنكراد: سميائيات الصورة الإشهارية :الإشهار والتمثلات الثقافية إفريقيا الشرق. البيضاء. 2006. وكتاب: الصورة الإشهارية : آليات الإقناع والدلالة. المركز الثقافي العربي. بيروت - الدار البيضاء 2009. وكتاب مشترك: استراتيجيات التواصل الإشهاري. دار الحوار للنشر والتوزيع. اللاذقية. سوريا. ط1. 2010م.

وليس أيضا للكتب المؤسسة والمرجعية التي ترجمها في الباب[1]، ولكن أيضا بعدما أدرك، بحدسه السيميائي «النضالي»[2]، وبممارسته العلمية والأكاديمية، وانخراطه في قضايا مجتمعه كمثقف[3] ملتزم بقضايا الإنسان ومصيره، خطورة الصورة، والصورة الإشهارية بالتحديد، في التنميط الثقافي، وخلق الأذواق، وتصريف القيم، تحت يافطة الحداثة، تكون محصلتها الكسح الثقافي والحضاري.

تفادياً لهذا الكسح الثقافي والحضاري استعان الباحث بالتأويل وتحصن بفتوحاته وممكنات التدليل داخل الصورة، والصورة الإشهارية بالأخص، انطلاقا من مسلمة مفادها أنه «لا يمكن للصورة أن تكون سوى قراءة وتسنين وتأويل لعالم الأشياء»[4]، وتأكيداً على خصوصية الصورة التي تقوم، خلافا للنص اللساني، على عناصر مختلفة الماهيات والاشتغال والانتماء والسجلات، وتشتغل بطرق مخالفة، استناداً إلى الاختلاف الحاصل بين عالم الأشياء وأبعادها الرمزية، وأشكال حضورها في فضاء الصورة، وعالم الكلمات التي يتوسل باللغة في إنتاج المعنى وتداوله. فنحن، في هذه الوضعية أمام لغة جديدة على المتلقي. وهي لغة، كما يقول الباحث، «لا تستأذن القارئ ولا تستشيره، ولا يمكنه من جهته أن يتجاهلها، فكل ما يحيط به تسكنه الصورة، وكل ما يأتي إلى عينيه ليس سوى صور صريحة أو مقنعة»[5].

إن الصورة، والصورة الإشهارية بالخصوص، قَدَر هذا الإنسان «الجديد»، خاصة في ظل النظام الرأسمالي الغربي، وثورة وسائل الإعلام والاتصال، حيث أينما ولَّى وجهه فثمة الصورة، وثمة الإشهار. وبذلك، أصبحت الصورة، وفي عصرنا الحديث، كالماء والهواء، لا يمكن الهروب منها إلا إليها. الشيء الذي يستدعي النظر في وسائل تلقيها وفهمها وتأويلها وتمثلها، فإدراك أبعادها وخلفياتها المَطْوية.

إذا أضفنا التمثل السلبي من الصورة في ثقافتنا العربية والإسلامية[6] إلى «الهشاشة» الحاصلة في ثقافة العين عند المتلقي العربي، وإلى الخصاص الثقافي المهول في التعامل مع الصورة في برامجنا التعليمية، وفي مدارسنا وجامعاتنا، نُدرك عمق الحاجة إلى سميائيات الصورة التي تُولي «التأويل أهمية قصوى»، بلغة الباحث، وترمي إلى حماية المتلقي/ المستهلك من فخاخ صُناع الصورة، وتنبه الغافل منه إلى الخلفيات الثقافية والأخلاقية والأيديولوجية التي تسكت عنها الصورة الإشهارية بالأخص، وتسربها في غفلة منه (الصورة أداة سحرية)، من خلال تمكينه من لغة الصورة، وكيف يَلِجُها، ويحدد مسارات التأويل داخلها.

صحيح، أن الهدف المركزي لصُنَّاع الصورة الإشهارية ومروجيها هو السعي نحو الربح، عبر آليات تسويق البضائع، والحَث على استهلاك المنتوجات، والترويج لها. وهذا هو الوجه المرئي والتقريري

1 - من مترجمات بنكراد في هذا الموضوع نشير إلى كتاب غي غوتيي: مكونات الصورة وتأويلها. المركز الثقافي العربي 2011. وكتاب: برناركاتولا: الإشهار والمجتمع. منشورات علامات. ط1. 2012.

2 - نوظف صفة مناضل بين قوسين، لأن سميائيات د. بنكراد فعلا سميائيات بمرجعية نضالية. ولي مقال عنوانه: «السميائيات المناضلة عند بنكراد». وهذا بعض مبرر استعمال كلمة نضال ومناضل، ومناضلة... في سياقات مختلفة. فالأستاذ بنكراد يمارس النضال بعلم السميائيات.

3 - نعتقد أن ترجمته لكتاب: دروس في الأخلاق لإيكو لدليل قاطع على هذا الزعم الذي نزعمه.

4 - بنكراد: سميائيات الصورة الإشهارية. ص34.

5 - غي غوتيي: الصورة، الأبعاد والمكونات. ترجمة بنكراد. ص30.

6 - انظر في هذا الصدد كتاب فريد الزاهي. الجسد والصورة والمقدس في الإسلام. دار أفريقيا الشرق. البيضاء. ط1. 1999.

والنفعي للوصلات الإشهارية. فالمردودية المالية، والربح الاقتصادي، هو منتهى مطالب الإرساليات الإشهارية، وقاعدة فعلها المثلى؛ وهو ما يتعذر تحقيقه دون ترويج المنتوج، والدعوة إلى اقتنائه. وهو المستوى الذي لا يسترعي انتباه الباحث السيميائي، ولا يعنيه في شيء، من جهة لأن الدور الاقتصادي للإشهار، وما يتصل به من آليات، خارج عن دائرة اهتمامه، ومجال اشتغاله، ومن جهة ثانية، لأن هذا المستوى قد يُفقد الصورة الإشهارية روحها وفعاليتها بعزلها عن المحيط القيمي للمستهلك، ومن جهة ثالثة، لأن هذا المستوى قد يُخفي مستوى أهم وأعمق له صلة بالقيم الإنسانية، وفيه يتوارى المعنى، وتُطْوَى القيم، وتُقيم الرؤى، وفيه ترقد مختلف «عمليات التكييف الفردي والجماعي التي تقود إلى «الشراء ثم الشراء، والمزيد من الشراء»[1]. وهو مجال الباحث السميائي بامتياز، وفرصته لتشغيل آلية التأويل والحفر في طبقات الصور الإشهارية، والغوص في اللاشعور الثقافي الجمعي للمستهلك.

استناداً إلى هذا الوعي، وإدراكاً لثقل مسؤولية المحلل السميائي، ومن موقع الباحث الأكاديمي دائماً، انخرط الأستاذ سعيد بنكراد في هذه المهمات العلمية، من مدخل محاولة الإجابة عن سلسلة من الأسئلة الإشكالية المترابطة والمتضامنة، والتمثيل لها، من قبيل:

- من أين يأتي المعنى للصورة الإشهارية، كما تساءل من قبل رولان بارت في ستينيات القرن الماضي؟

- كيف نَفهم الصورة الإشهارية، ونُدرك معناها، لا سيما وهي تعتمد في بناء خطابها على استراتيجية مخصوصة في تشكيل دلالتها، ونحت أسلوب عرضها، وتفعيل آليات إقناعها للمتلقي/ المستهلك؟

- ما هي «رسالة» المحلل السيميائي، وهو يقارب الخطاب الإشهاري، وكيف يُسلم له مفاتيح قراءته وتأويله في اتجاه يخالف وجهة الإشهاري ومؤسساته؟

بالطبع، «للصورة مداخلها ومخارجها»، ولها أيضا أنماطاً للوجود وللتدليل. فهي في كل الأحوال نص يتكون من عناصر تبدو متباعدة، إن لم تكن متنافرة ومتناقضة، بل وتتكون من كائنات وأشياء تتحرك في فضاءات يصعب ضمان جَمْعها وتأليفها لتنتج معنى معقولاً ومقبولاً، يمكن تعيين حدوده. وربما هنا مكن صعوبة قراءة النص الإشهاري مقارنة بالنص اللغوي اللساني. في مثل هذه الوضعية «الحرجة» يكون المحلل السميائي أكثر المحللين تأهيلا للقيام بمثل هذه المهمات المركبة والمعقدة، والتي لا تستقيم إلا بتفعيل طاقة التأويل وآلياته الممكنة لإدراج هذا المنتوج أو ذاك، ضمن عالم ثقافي يمنحه معنى، ويسمح له بالتداول، مادام المنتوج غير مفصول عن العالم الإنساني.

إن المعنى الذي يسعى الباحث السميائي إلى البحث عنه، ومطاردته في رحلة شاقة وممتعة في الآن نفسه، لا يسكن في عناصر معزولة عن الصورة، ولا يستقر في كائناتها وأشيائها إلا من خلال عين الرائي؛ و«العين أمّارة بالتأويل[2]»، إذ هي التي تتولى تخليص المنتوج المعروض من استعمالاته النفعية، وتحوله

1 - بنكراد: سميائيات الصورة الإشهارية. ص7.

2 - بنكراد: مقدمة كتاب غي غوتيي. الصورة: المكونات والتأويل. ص 20.

إلى «حلم وجمال ورؤى سحرية، وإلى فرجة وابتهاج، ثم إلى قيم المسرة والمحبة والتصالح والطمأنينة والذكاء»[1]. وعليه، فعين الرائي لا تكترث للمنتوج في ذاته ولذاته، ولكن في علاقاته بالنسق الثقافي الذي يضمه ويُتداول فيه.

كما هو معلوم، فالإشهاري لا يتوخى البيع والربح وحسب، وبشكل تقريري ومباشر، ولكن يتغيَّ من أجل ذلك خلق وضعيات، يريدها إنسانية وطبيعية وبسيطة، يمكن لكل الرائين/ المستهلكين التماهي معها. أي من خلال خلق استراتيجية النمذجة، لا وجود للفرد المخصوص، وللحالة المخصوصة؛ وتلك هي «القوة الضاربة للصورة الإشهارية»، كما يحلو للأستاذ بنكراد القول.

مما يزيد من قوة الإشهار ويُضاعفها، أنه لا يكتفي بالدعاية للمنتوج، من خلال تعداد محاسنه ووظائفه، بل يقوم بأكثر من ذلك وأخطر عندما ينتج قيماً ويوجه أذواقاً، ويخلق حاجات، وهو في كل ذلك في منأى عن كل رقابة. فالإشهار «لا يكذب»، ولا يقول «الحقيقة»، إنه يكتفي بوهْم بالعرض، وتلك خطورته وقوته الضاربة، إنه يسرب المنتوج ضمن وضع إنساني مألوف يتماهى فيه كلَ مستهلك حيث يصبح اقتناء هذا المنتوج أو ذاك أمراً طبيعياً»[2]. وفي مثل هذه اللحظة المفصلية يعظم الوهم عند المتلقي/ المستهلك ويتضخم، لما يظن أنه سيد اختياره وحاجاته، وقد اشتغلت آليات الإقناع والإذعان، السرية منها والصريحة، لتحقيق طلباته الشعورية واللاشعورية، وإشباع استيهاماته والرغبات الخفية والإحباطات السرية»، مستغلة في كل ذلك تمثلاته الثقافية وحاجاته إلى الاندماج في الجماعة التي ينتمي إليها[3]، وهو في خاتمة هذه الرحلة الشاقة والشيِّقة في الآن نفسه، «ضحية» الآلة الإشهارية الرهيبة، ومؤدياً ضريبة الرغبة في الاندماج المجتمعي، ونظرة الآخرين.

لنا في التمثلات التي يروجها إعلامنا في وصلاته الإشهارية ويذيعها عن المرأة أحسن الأمثلة وأدلها، تأكيداً لما سبق وإشهاداً عليه. وقد سارع الأستاذ سعيد بنكراد في هذا السياق، وتتميماً لانتصاره للمرأة كإنسان، إلى عقد مقارنة بين صورة المرأة العربية/ المحلية، والمرأة الأجنبية/ الغربية، وتعقب اختلاف التمثلات الثقافية والاجتماعية والحضارية بينهما، كما تبثها الإرساليات الإشهارية العربية وتروج لها.

فالأولى في الغالب (المرأة المغربية[4] والعربية)، بَدَوية، تسكُن الأحياء الشعبية، وتظْهر في الصورة الإشهارية كجسد وظيفي، تتكفل بإدارة شؤون بيتها اليومي، وتُقضي معظم وقتها في الطبخ والغسل والكنس والتنظيف[5]، وما يرتبط بهذه الوظائف من منتوجات وأشياء وكائنات تؤثث فضاء حركتها وتحركها، من لباس وألوان وأشكال وأصوات في انتظار إصدار جزاء Sanction الذَّكَر/ الزوج أو العم أو

1 - بنكراد: سميائيات الصورة. ص9.

2 - نفسه. ص29.

3 - كاتولا: الإشهار والمجتمع. ص275.

4 - لا غرابة في هذا الصدد إذا وجدنا الأستاذ بنكراد لا يُفوتُ مُناسبةً في نقد الخطاب المناهض للحقوق «الكاملة» للمرأة وخلخلته؛ كان آخرها الكشف عن مفارقات الفصل 19 من دستور 2011، وفضح مضمراته التي تصبُّ في طاحونة تكريس اللامساواة، و«امتصاص اندفاع الحداثة وإفرازات التحديث». (انظر مقاله: «دستور 2011، ظاهر النص ومضمرات التنزيل». ص187- 196).

5 - إدريس جبري: «المرأة والإشهار». العدد 7. 1997.

الخال، أو الأخ حتى وإن كان «صبياً معتوها». وبالطبع، هذا ما يفسر «الاستعمال المفرط لليدين والرجلين والرأس لإنجاز المهام الوظيفية المقررة من حمل، ونشر، وتنظيف، وتنقل، وقبول وخنوع وطاعة... «فالوصلة تقصي أي استعمال استعاري لهذه الأعضاء، إنها تركز على البعد التقرير الوظيفي الذي يستند في إدراكه إلى التجربة المشتركة فقط[1]».

هذا النوع من الوصلات الإشهارية، مما يدرجه الباحث ضمن ما سماه بخطاب الإشهار المرجعي[2]، أو الإشهار المباشر المتمحور على السّلعة في ذاتها، بذكر حقائقها، وتعيين خصائصها، وإبراز وظائفها طلباً للفعالية السريعة (الشراء)؛ تمييزاً له عن خطاب الإشهار الجمالي الذي يهتم بالسلعة، بطرق غير مباشرة، أي عبر وسائط كثيرة، من طبيعة الإيحاء والانزياح والرمز والحلم والخيال والمفارقة، مما يوسع في دائرة التأويل ويطلق عنانه عند المتلقي، رغم أن الهدف مشترك بين الخطابين، وهو البيع، ولكن الوسيلة مختلفة باختلاف طبيعة المتلقي، وتصوره للوجود والأشياء، وتكوينه الثقافي ومستواه الحضاري.

أما المرأة التي تنتمي إلى الضفة الأخرى (المرأة الغربية عموما)، فتحمل علامات انتمائها إلى فضاء ثقافي وحضاري وجغرافي وقيمي مختلف تماماً، ولذلك يختلف تمثلنا لها عن تمثلنا للمرأة الأولى. فهي امرأة حضارية، تنحدر من طبقة راقية، تعرض منتوجات لها صلة بذاتها النسائية فحسب، أي ما يخص مظهرها وأناقتها وغنجها، ورشاقتها، وجاذبيتها... أي بكلمة واحدة أنوثتها ممتلئة ومستوفية، ولما لا إنسانيتها كاملة غير منقوصة. ولذلك، تستعيض عن البضاعة بجسدها، وحضورها الذاتي منفردة ومتفردة. وفي مثل هذه الوضعية، ينزاح الجسد، وهو بوابة الإنسان إلى العالم، عن وظائفه الاستعمالية الوظيفية النفعية المباشرة لكي يتحول إلى شبكة من الرموز والإيحاءات الجنسية حيث لا وجود لعضو يحيل على وظيفة بعينها»[3].

ولمزيد من التوضيح، والإمعان في إبراز مسار الخطاب الإشهاري وتطوره في علاقته بالمرأة في الضفة الأخرى، ليس فقط بالترويج للسلع، وهي وظيفة ثانوية تماماً في هذا المقام، بل بالترويج لرؤى إيديولوجية ترى العالم والإنسان بطريقة مغايرة. وبعبارات أخرى، وامتداداً لما يُعرف بخطاب الإشهار الجمالي أو الإيحائي، وصلته بالمرأة الغربية، فقد عرفت الوصلات الإشهارية طفرة نوعية انقلبت معها القيم الأخلاقية والدينية والسياسية المتداولة، والمتعارف عليها. الأمر الذي يفسح المجال لفعالية التأويل لإدراك رسائل هذه الوصلات واستيعاب تمثيلاتها البلاغية (التخييلية والحجاجية). وهو رهان على مُتلق بالغُ الذكاء والفطنة، خِصبُ الخيال، يرى الوصلة الإشهارية ويحتاج إلى وقت وجهد لكي يشْتَري، أي يفهَم ويؤول.

هذا النوع من الوصلات الإشهارية الجديد قد لا يُشير إلى السلعة ولا السوريالية، ويعرضه بكثير من الفُجَائية والاستفزاز الشرس، وفي وَضْعيات، ينعتها الأستاذ بنكراد، بـ «التمثيل المُفَارق» الباعث لسيرورة تأويل بلا حدود ولا ضفاف. ولنا أحسن الأمْثلَة وأقْواها في صورة امرأة ببشْرَة سوداء فاحمة، تَعُودُ أصولها إلى إفريقيا السوداء، وما تُوحي به من التزام، وتدلُ عليه من جدّيَة، وهي تَرتدي قميصاً قاتم

1 - بنكراد: سميائيات الصورة. ص91.

2 - بنكراد: الصورة الإشهارية. ص82. وما بعدها.

3 - بنكراد: سميائيات الصورة. ص100.

الحُمرة، بدلالته الدنيوية، وإيحائه الاندفاعي الحَار، تَحملُ بين ذراعيها رضيعاً ببشْرَة بيضاءَ ناصعَة، وما تَدلّ عليه في مختلف السياقات من نقاء وطهارة، وفي وَضعية أُم حاضنة حنُون تُسلِّمُه ثَدْيها للرضَاعة.

على هذه الصورة الإشهارية القائمة على آلية «التمثل المفارق»، يُعلق الأستاذ بنكراد، في نص مُكثف نعرضه على القارئ، على طوله حفاظاً على انسجامه، وحِرْصاً على دقة صياغته، وحُسن تأويله، قائلاً: «إن الأمر يتعلق بقلب كُلي لمنطق الإشهار، ولكنه لا يمكن أن يقود إلا إلى الإشهار، إنه استفزازٌ شَرس يقود المستهلك بالضرورة إلى انتقاءات بعَيْنها قد تكون مصدراً لتأويلات لا حصر لها. ويكفي أن نُشير إلى أن الصورة التي تُمثل امرأة سوداء عارية الثديين تحمل بين ذراعيها رضيعاً أبيض قد كانت محط تأويلات متعددة.

لقد رُفضت في أمريكا ونُظر إليها نظرة مليئة بالاشمئزاز والإدَانَة، لأنها تُذَكّر الأمريكيين بالرقيق حيث كانت «الدادا» السوداء تتكفلُ بالرضيع، ابن الأسياد.

أما في فرنسا فقد نُظر إليها بكثير من الاستلْطَاف، وأُوِّلَتْ تأويلاً إيجابياً، فهي تُحيل، في نظر المتلقي الفرنسي، على التآخي بين الشعوب دونَما اعتبار لِلَّوْن أو العِرْق، فذاكرة الفرنسي خالية من الإحالات على الرّق. بل هناك من رأى فيها نظرة عنصرية مَقِيتَة تجعلُ الأسودَ مصدراً لطاقة طبيعية، فهو لم يبتعدْ كثيراً عن «حالات التوحُش»، إنها طاقة أصيلة لا يمكن أن يختزنها جسدُ المرأة البيضاء التي أنهكها الفكرُ والممارسات الذهنية»[1].

تُرَى ماذا لو عُرِضت هذه الصورة الإشهارية، وغيرها من النَّوعية نفسها، على المُشاهد(ة) العربي والمغربي، وفي سياقات معينة، ماذا سيكون تلَقِّيه لها أي تأويلُه؟

تلك نماذج لصورة المرأة عندنا/ الأنا، وتلك هويتها، وتلك نماذج لصورة المرأة عندهم/ الآخر، وتلك هويتها. وهي المفارقة الصارخة والمُدوية، كسابقتها عند مستغلي خطاب المحكيات السردية، المذكورة أعلاه، التي خلص إليها الأستاذ بنكراد، وكشف الغطاء عنها، وانتقدها بشدة عبر مختلف مؤلفاته وحواراته ومقالاته[2]، باعتبارها -أي المرأة- حمالة القيم، وبوابة للتغيير والتحديث، ومن موقع المحلل السميائي، والباحث الأكاديمي. وتلك هي الخلاصة الجامعة والدالة التي انتهى إليها الباحث قائلاً: «إن الغاية الإشهارية صريحة في جميع السياقات الإنسانية التي تفترضها وتغذيها العوالم الممكنة. فسواء تعلق الأمر بهذه الثنائية أو تعلق بثنائية من طبيعة مغايرة (البدوي/ الحضري، العصري/ التقليدي، الأجنبي/ المحلي) فإن هذه الغاية تدمر في طريقها كل شيء، فلا هي ترمي إلى تهذيب النفوس، ولا هي ترغب في الترويج لقيم نبيلة، ولا هي من الدعاة إلى وعي حضاري جديد. إنها ترمي إلى شيء واحد هو البيع ولا شيء سوى البيع، ومن أجل ذلك، فإنها تستثمر كل شيء، بما في ذلك الأحكام العنصرية المقيتة، أو التصنيفات الجنسانية القائمة على إيديولوجيات ذكورية مهترئة»[3].

1 - بنكراد: الصورة الإشهارية. ص99-100.

2 - بنكراد: «الحجاب حاجة دينية أم إكراه ذكوري؟». كتابات معاصرة. العدد 64. 2007.

3 - سعيد بنكراد: سميائيات الصورة الإشهارية. ص194.

على سبيل الختم

أما بعد، فإن رهان الأستاذ سعيد بنكراد في خطابه السميائي، لم يكن غير نقد المتعالي في الثقافة العربية الإسلامية وتنسيبها، وإزالة البطانة «القدسية» على تأويلات تروم خدمة استراتيجيات سياسية ظرفية، وفضح التمثلات الثقافية التي تشكلت عن المرأة، وهي تروم تبضيعها وتكريس دونيتها، ثم كشف مختلف العوائق التي تحول دون أن يعيش الإنسان، رجلا كان أم امرأة، حياته بامتلاء وجموح وجنون. إنه بذلك، وبفضل ما أتاح له التأويل من طاقات قوية فعالة، ومن موقع الباحث الأكاديمي من جهة، والسميائي من جهة أخرى، يعود إلى نقد المكبوت الثقافي المتعالي فينا، من خلال نقد الثالوث «المقدس» من جديد: الدين والجنس والسياسة، الذي أرخى بسدوله في الواقع الراهن، باسم «الخصوصية» المُفْتَرَى عليها، في أفق الانتظام في المتاح الإنساني المعاصر؛ فلا «خصوصية» في العدل والمساواة والحرية والديمقراطية، إلا ما تعلق بـ«خصوصية» ما يُمكن أن يَخدم بأفضل الطرق مصالح الناس وكرامتهم»[1].

المصادر والمراجع

1- العربية

■ الكتب

- **حاتم عبيد**: في تحليل الخطاب. دار وورد الأردنية للنشر والتوزيع. ط1. 2011.
- **سعيد بنكراد**.

أ- الكتب الأصيلة

- **السميائيات التأويلية**، مدخل لسميائيات ش. س. بورس. المركز الثقافي العربي. البيضاء. ط1. 2005.
- **مسالك المعنى**، دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية. دار الحوار. سوريا، ط1. 2006.
- **سميائيات الصورة الإشهارية**، الإشهار والتمثلات الثقافية. أفريقيا الشرق. البيضاء. ط1. 2006.
- **الصورة الإشهارية**، آليات الإقناع والدلالة. المركز الثقافي العربي. البيضاء. ط1. 2009.
- **سيرورات التأويل**، من الهرموسية إلى السميائيات. الدار العربية للعلوم ناشرون. منشورات الاختلاف. ودار الأمان. ط1. 2011.

بـ الكتب المترجمة

- **أ. ج. غريماس وج. فونتيني**: سميائيات الأهواء، من حالات الأشياء إلى حالات النفس. الكتاب الجديد المتحدة. بيروت ط1. 2010.
- **إ. إيكو**: التأويل بين السميائيات والتفكيكية. المركز الثقافي العربي. بيروت 2000.
- **إ. إيكو**: ست نزهات في غابة السرد..المركز الثقافي العربي 2005.

1 - مقدمة بنكراد لترجمة كتاب: دروس في الأخلاق لإيكو. ص 13-14.

- ميشال فوكو: تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي. المركز الثقافي العربي 2006.
- إ. إيكو: العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه. المركز الثقافي العربي. البيضاء. ط1. 2007.
- بيرناركاتولا: الإشهار والمجتمع. منشورات علامات. المغرب. ط1. 2012.
- غي غوتيي: مكونات الصورة وتأويلها. المركز الثقافي العربي. البيضاء. 2011.
- عبد الله العروي: السنة والإصلاح. المركز الثقافي العربي. البيضاء. ط1. 2008.
- فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل أفريقيا الشرق البيضاء ط1. 2003.
- محمد بوعزة: استراتيجية التأويل. من النصية إلى التفكيكية. منشورات الاختلاف ودار الأمان 2011.
- محمد مفتاح: مجهول البيان. دار توبقال للنشر. البيضاء. ط1. 1990.

■ المجلات

- علامات: مكناس. المغرب. الأعداد 5. 1996 - 7. 1997 - 37. 2012.
- فكر ونقد: العدد 58. 2004.
- النهضة: المغرب. العددان الثالث والرابع. خريف 2013.
- النهضة: المغرب. العدد الثاني. ربيع 2012.
- كتابات معاصرة: العدد 64. 2007.

2- الأجنبية

- **H. G .Gadamer:** Vérité et méthode. Edition Seuil. Paris. 1996.



البلاغة التطبيقية: التحليل البلاغي للنص الشعري في خطاب الشرح الأدبي

عبدالقادر بقشي[1]

مقدمة

البلاغةُ التي نقصدُها في هذا المقال هي البلاغةُ التطبيقيةُ في خطابِ الشرحِ الأدبيِّ، الذي يُعنى بوصفِ النص الشعري وتحليلِه لبيان مزيتِه وشعريَّته. والغرض هو الوقوفُ على طبيعة المدخلِ البلاغي الذي اختاره القارئُ الشارحُ في عمليةِ التحليل لتقريب النص من المتلقي أو المتلقين الفعليين أو المُفترضين، وتسهيل تفاعلهم مع مقوماته الفنية أو الانفعال به. فما قد يعجزُ القارئُ العادي أو من في مقامه عن إدراكه، يحقِّقه التحليلُ البلاغيُّ للنص؛ الشيء الذي يؤكدُ أنَّ البلاغةَ كانت كما أضحت اليومَ الأداة الملائمَة لتحليلِ النصِّ وكشفِ طبيعة الوسائل التخييلية والحجاجية التي كان به مُؤَثِّرا.

1- البلاغة وتحليل الخطاب

ينقسم علمُ البلاغة عبر تاريخه إلى خطابين: خطابٌ موصوفٌ يدل على موضوع الخطابِ، وخطاب واصفٌ يتصل بوظيفة البلاغة من حيثُ هي نشاطٌ يهتم بوصف الخطابات وتحليلِها وإظهارِ كيفية تأثيرها بناء على آليات نظرية مختلفة باختلاف النظريات النقدية القديمة منها والحديثة. وقد أكد أحدُ البلاغيين المحدثين، وهو كبدي فاركا، في هذا السياق أن البلاغة -بحسب تعريفٍ أوَّلي حذِر- هي مجموعة من التقنيات التي تسمح بوصف [عملية] إنتاج الخطاباتِ والنصوص وإعادة بنائها؛ وبذلك تظل، في تصوره إلى حد ما الأداةَ الجيدةَ التي تسعفنا في وصفِ الكيفيَّة التي ينبني بها النص[2].

ويبدو أن اعتبار البلاغة منهجا لوصف الخطابات المختلفةِ وتحليلِها يرجع -حسب هنريش بلييث- إلى سببين اثنين:

أولهما: تاريخي، يتعلق بإنتاج النصوص حسب قواعد بلاغية، ويكون استعمال تلك القواعد مناسبا لكشف تنظيم النصوص.

ثانيهما: منهجي، يرتبط بما أبدته البلاغة من مرونة خلال تاريخها الطويل في التطبيق على النصوص

---

1 - أستاذ باحث في البلاغة وتحليل الخطاب. المغرب

2 - ننقل هذا التعريف عن ترجمة **الأستاذ محمد العمري** لمقال كبدي فاركا «البلاغة وإنتاج النص» الذي سينشر ضمن كتاب نظرية الأدب في القرن العشرين.

الجديدة[1]. وبذلك لم تعد البلاغة في تصوره تهتم بإنتاج الخطابات، كما هو الشأن في القديم، بل أضحت تختصُّ بتحليل الخطابات المختلفة ووصف آلياتِ اشتغالها[2].

والواقع أنه بالنظر إلى المنجز البلاغي العربي، يتضح أن البلاغة العربية فضلا عن كونها بلاغة إنتاجية، هي بلاغةٌ -كانت وما تزال- وصفيةٌ تعنى بتحليل الخطاب وتأويله، كما سنبين جانبا من ذلك من خلال البلاغة التطبيقية، التي تتخذ من النص الشعري منطلقا للتحليل.

2- البلاغة التطبيقية ومستويات القراءة المنهجية للنص

تتصل البلاغة التطبيقية في تراثنا البلاغيِّ في جانب من جوانبها بخطاب الشرح الشعري، لاسيما ذلك الاتجاه الذي يتجاوز في عملية التحليل المستوى اللغوي إلى المستوى البلاغيَ، فيكشف عن سر بلاغة النص وجودته، بمعنى الانتقال إلى البحث عن القيمة الأدبية للنص المشروح. ونجد في التراث البلاغي العربي مصنفات كثيرةً نحت هذا المنحى، كما هو الشأن بالنسبة لابن جني(ت 392هـ) في شرحه لأرجوزة أبي نواس، والتبريزي (ت 502هـ) في شرحه لديوان أبي الطيب المتنبي، وأبي القاسم الشريف السبتي(ت 760هـ) في كتابه: «رفع الحجب المستورة عن محاسن المقصورة»، أي مقصورة حازم القرطاجني ت684هـ، التي عارض بها مقصورة ابن دريد ت 321هـ. وفي الاتجاه البلاغي نفسه، سار ابن مرزوق التلمساني ت842هـ في شرحه: «إظهار صدق المودة في شرح البردة»، والإفراني ت 1156هـ في شرحه «المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل»، وابن زاكور الفاسي (ت 1120هـ) في شرحه المسمى: «تفريج الكرب عن محاسن أهل الأدب من معرفة لامية العرب»، إلى آخر الأعمال الشارحة التي مالت بقوة نحو التحليل البلاغي في أبعاده التخييلية والتداولية متجاوزة الشرح المعجمي والإحالات التاريخية المهيم. نان على شروح أخرى.

ولعل ما يجمع بين هذه القراءات الشارحة أنها مُصاغة بأسلوب نقديٍّ وبلاغيٍّ، أبان فيها أصحابها عن ذوقهم الشخصي، من خلال تذليل صعوبات النصِّ اللغويّة المشكلة، وكشف جوانبه الأسلوبية بكل الآليات المتاحة لهم تحقيقا لمقاصد تعليمية ودينية وفنية، مختلفة باختلافِ أسئلة الشراح، كما يكشف عن ذلك خطاب مقدمات الكتب المُصنَّفة في هذا الباب.

ومجمل القول، إن المنحى البلاغي في هذه الشروح، يُغري ببحثها، ودراستها، وتقريبها من المهتمين بقضايا البلاغة وتحليل الخطاب، قصد الاستفادة من معطياتها التطبيقية، وكذا دراسة مداخلها المنهاجية التي تشبه إلى أبعد الحدود ما استجد في بعض النظريات الأدبية الحديثة على مستوى خطوات القراءة المنهجية للنص. ولتحقيق هذا الغرض، ندعو القارئ إلى تأمل كتاب «المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل» لمحمد الصغير الإفراني المغربي(ت 1156 هـ)»[3].

1 - هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية. ص24. وينظر محمد العمري في كتابه تحليل الخطاب الشعري. ص18.

2 - هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية. ص 23. حاول هنريش بليث «عرض خطوات التحليل البلاغي ليظهر مدى ما يتمتع به من غنى ومرونة لاستيعاب كل القضايا الأسلوبية الحديثة، وذلك بتحويلها من حال المعيارية إلى الوصفية العلمية، أي من بلاغة تهتم بكيفية إنتاج النص، إلى بلاغة تهتم بكيفية تحليله. تحليل الخطاب الشعري. محمد العمري. ص35-36.

3 - صدر كتاب المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل بتحقيق محمد العمري سنة 1997 ضمن منشورات وزارة الأوقاف المغربية، وفي إطار عنايتها بنشر التراث العربي الإسلامي. وصاحب الشرح محمد الإفراني أديب ومؤرخ وفقيه مغربي، درس

ونشير بداية إلى أن ما يميز هذا الكتاب أن صاحبه ربط في قراءته التحليلية النصَّ المحلَّل بسياقه الفني والتاريخي ثم توسلَ في بيان طريقة اشتغاله بآليات تأويلية نصية مرتبطة ببنيةِ النصِّ التركيبية والدلالية، ممهدا الفهم بمساعدة معجمية ونحوية. ولدَعم عملية التحليل والتأويل البلاغي الداخلي في كشف طريقة بناء النصِّ، غالبا ما كان يعملُ على استدعاء وتوظيف كثير من الخطابات الشعرية والدينية المختلفة. ويمكن تركيب الخطوات المنهجية المتوسل بها في كتاب المسلك السهل فيما يأتي:

1.2. تأطير النص وربطه بسياقه التاريخي والفني

يشكل وضعُ النص المشروحِ في إطاره التاريخي والفني أحد المرتكزات الأساسية لخطاب الشرح الأدبيِّ عامة والشروح الشعرية خاصة. والمقصود بالإطار التاريخي والفني للنصوص المشروحة حديثُ الشراح عن قيمتها الفنية وجودتها الأسلوبية، والترجمةُ لأصحابها، وذكرُ الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه، إضافة إلى أسئلة العَصر الأدبيِّ. ومن مظاهر وعي الإفراني بأهمية هذه الخطوة المنهجية في تحليل النص، ما أشار إليه من معطيات في مقدمة تاريخية[1]، وضعها لهذا الغرض، نجملها في الآتي:

أ- وضع النص في إطاره الفني

قبل مباشرة عملية التحليل، ربط الإفراني في السمط الثاني من مقدمته بين النصِّ المختار وإطاره الفني المتمثل في فن الموشحات. وهكذا تحدث عن تاريخ هذا الفن، وبيَّن نشأتَه وتطورَه إلى أن انتهتَ الرياسة فيه إلى ابن سهل، «وبذهاب عينه اندثرتْ آثارُها، وغربت شموسها، وتقلَّصت أفياؤُها. ولاشكَّ أن شأوَهُ في ذلك لا يُلحق كما لا يَخفى علَى مَنْ اتَّصف بالإنصافِ، وتَقَنَّع بالحق...»[2].

بـ- الإشادة بصاحب النص

بعد أن قدم الإفراني ترجمة وافية لابن سهل، -ناحتَ دُرَر الموشحة موضوع الشرح على حد تعبيره - في جزء من السمط الأول المشكل لمقدمة الكتاب، أشاد بصناعتهَ الفنية وتمكنه من أدوات الإبداع، فقال: «وكان ابنُ سهلٍ ممَّن انتحلَ صناعةَ القريض، فافتنَّ فيها وتصرَّفَ، وعُني بعملَ الأدب فوعَى، ورصفَ إلى أن بلغَ الغايةَ في الشِّعرِ، وصارَ فيه أوحدَ، لا يُنعتُ ولا يحدُّ، فهو فارسُ المضمارِ، وحامِي ذلك الذمار، وبطلُ الرعيلِ، وأسدُ ذلكَ الغيل، نسقَ المعجزات، وسبقَ في المعضلات الموجزات، وما تخلَّت عنهُ المغاربُ ولا المشارقُ»[3]. ولبيان بعض خصائص الكتابة الشعرية عند ابن سَهل، وقفَ المؤلف على أثر البيئة في رقة شعره فقال: «وقد سُئل بعضُ المغاربةِ عن السبب في رقَّةِ نظم ابن سهل فقال: «لأنه اجتمع فيه ذُلان،

بمراكش وفاس، ثم عمل أستاذا بجامعة ابن يوسف بمراكش. وله كتاب آخر في البلاغة بعنوان: «ياقوتة البيان»، صدر بتحقيق عبد الحي السعيدي، دار الكتب العلمية، 2007 (انظر «الإفراني وقضايا الثقافة والأدب في مغرب القرنين 17 و18»، تأليف محمد العمري. نشر الدار العالمية، الدار البيضاء، 1992). وصاحب الموشح إبراهيم بن سهل الإشبيلي، شاعر ووشاح اشبيلية، وكان أول أمره يهوديا، ثم أسلم، وله ديوان شعري، (انظر المسلك السهل. ص 62-92).

1 - تعكس مقدمة المسلك السهل ميل الإفراني إلى الكتابة التاريخية من خلال تأليفه لكثير من المصنفات مثل نزهة الحادي بأخبار ملوك القرن الحادي، وهو أشهر كتبه، وصفوة ما انتشر من أخبار صلحاء القرن الحادي عشر، درة الحجال في مناقب سبعة رجال، وروضة التعريف بمفاخر مولانا إسماعيل الشريف.

2 - المسلك السهل: ص117.

3 - نفسه. ص73.

ذلُّ العشق، وذلُّ اليهودية» وله ديوان مشهور، وقفتُ عليه في غاية الجودة، يتناولُه العمومُ والخصوصُ، وتتعاضدُ على تقديمهِ على سائرِ الدواوينِ الأقيسةُ والنصوصُ...»[1].

ج- القيمة الفنية للنص المشروح

كان اختيار الإفراني لموشحة الشاعر الأندلسي ابن سهل (ت 663 هـ):[2]

هلْ درَى ظَبْيُ الحِمى أنْ قدْ حَمى   قَلْبَ صَبٍّ حَلَّهُ عنْ مَكْنِسِ

إعجابا بقيمتها الفنية والبلاغية؛ وهو الأمر الذي عبر عنه بقوله : «ولما كان توشيح إبراهيم بن سهل رَيْحَانَةَ كل من له إلى الأدب انتساب، وذخيرةَ» أهلِ الجزيرةِ التي هي من أجَلِّ الذخائرِ وأفضلِ الاكتسابِ، فقد أجمعتْ كلمته أربابِ البلاغةِ واتفقَ رأيِ مَن نهض لتصفيةِ إبريزِ المعاني من الصَّاغةِ، على أنه عنقاءُ مَغرب، الذي لا يُؤتى بسورةٍ من مثلِه في مَشرقٍ ولا في مَغرب.

وشرَّقَ حتَّى ليْسَ للشرقِ مشرقٌ   وغرَّبَ حتَّى لَيْسَ للْغَربِ مَغْرِبُ

فلو تصدَّى لمعارضَته النَّابغةُ، لأقرَّ بإعجازِ محاسنه السابعة، أو ألْحَدَ في آياته شاعرُ بني أسد، لَشَدَّ لسانَه بحبْلٍ من مَسد، ولوْ بَصُر به حبيب بن أوس، لم يمكنْهُ للمناضلة إنضاءُ قوس، أو المتنبي، كانت معجزتَه مقْرونةً بالتَّحدي، أو أبو العلاء أقرَّ على نفسه بما لم تستطعْهُ الأوائلُ بالتَّعدِّي، أو ابنُ بسام لما سامَ في مضمار المساجلة سلَّ حسامٍ؛ فيا لهُ من توشيحٍ ردَّ عيونَ أعيانِ هذه الصناعة من الحياء، تاليةً آياته على من قاسَها بامرىءِ القَيْس، «فلا تَميلُوا كلَّ الميلِ فتَذَرُوها كالمُعَلَّقة» «وفيه وفيه، مما لا أعدُّه ولا أستَوفيه»[3].

وفَّر ابن سهل إذن لموشحته من المقومات الفنية والبلاغية ما نالت به اختيار الإفراني؛ فقد تضمنت من رقيق الاستعارات، والتشبيهات البلاغية التي يَستحسنهَا الأديبُ، ويَتمثَّلُ بها الأريبُ[4]، ما جعلها على حد وصفه «حالقةَ اللِّحَى لمن انتحلَ معارضتَها وانتحى. وقد تصدَّى لمعارضتها أقوامٌ، فكانُوا كمن تَطلَّب رجوعَ ما مضى من أعوام»[5].

2.2. مستويات التحليل البلاغي للنص، (من المشروع إلى المنجز)

2.2. 1. خطبة المسلك و مشروع القراءة المنهجية

أغنانا الإفراني عن البحث في طبيعة المنهج الذي اعتمده في تحليل موشحة ابن سهل. وهو منهجٌ بلاغيٌّ كما يبدو من خلال تصريحه في خطبة كتاب المسلك، هم مختلف مكونات لغة النص، يقول: «وجعلتُ الكلامَ على كلِّ بيتٍ منهُ منحصراً في مطالب:

أولها: تفسيرُ ألفاظه اللغوية وقدمتُه لأن ذلك طريقٌ إلى تحصيلِ ما بعدَه.

---

1 - نفسه. ص 73.

2 - ديوان ابن سهل: ص283.

3 - المسلك السهل: ص54.

4 - نفسه. ص47.

5 - نفسه. ص117.

ثانيها: رفعُ القناع عن معنى التركيب، وتنزيلُ المعاني على الألفاظ ونسقُ بعضها ببعض، حتى تكونَ من حيثُ المعنى كأنها سبيكةُ إبريز تشهدُ لصائغها بالتقدُّم في الصناعة والتَّبريز.

ثالثها: وشيُ حُلَل البيتِ بسلك المعاني ثم بجوهر البيان ثم بيواقيت البديع. وهذا ألطفُ المطالب وأعلاها وأغلاها، إذ هو مضمارُ ما يقع به التَّفاضُل، وينعقد بين الأماثِل في شَأنه التَّسابقُ والتَّناضُل.

رابعها: الإعرابُ الذي هو سببٌ لفهم فَحوى الكلام وظهورِ لحنِ الخطاب[1].

إن الناظر في طبيعة هذا المنهج التحليلي، يلاحظ تكاملَ مكوناته وتفاعلَها لتؤسس لمنهج بلاغي يهدف إلى إبراز القيمة الأدبية والفنية للنص المشروح. وإذا ما «نظرنا إلى الكتاب نظرة شمولية -كما يقول محقق الكتاب محمد العمري- فسنعجب لوعي الرجل بالمحيط العام الضروري لفهم النص وتقويمه. هذا الوعي الذي تحقق من خلال وضع النص في إطاره التاريخي: (التعريف بالشاعر والظروف التي أثرت في شعره)، والفني (التعريف بالموشحات في تاريخها وبنائها)»[2]. وزاد من أهمية هذا المنهج وعيُ الإفراني بأمرين متكاملين ومتلازمين؛هما:

• **البلاغة هي المنهج الملائم لدراسة أدبية النص:** وهو أمر بيِّنٌ من خلال تركيز الإفراني على المستوى البلاغي للنص المشروح، الذي يتضمن بيان ما يحويه هذا النص من مقومات بلاغية تنتمي إلى الفنون الثلاثة التي تتفرع إليها البلاغة عند المتأخرين مع السكاكي ت626هـ، والقزويني ت739 هـ، والتفتازني ت 792هـ وغيرهم. وتتمثل هذه الفنون في علم المعاني، وعلم البيان، وعلم البديع. وهذا المستوى البلاغي عند الشارح هو «وهذا ألطفُ المطالبِ وأعلاهَا وأغلاها، إذ هو مضمارُ ما يقع به التَّفاضُل، وينعقد بين الأماثِل في شَأنه التَّسابقُ والتَّناضُلُ»[3].

• **الوعي بالوظيفة الجمالية والتخييلية للأدب:** وذلك واضح من خلال إشارته الدالة إلى أن مقصده من هذه الدراسة التحليلية أدبي وبلاغي، يُعنى بالكشف عما يتضمنه موشح ابن سهل من «رقيق الاستعارات، والتشبيهات البليغة التي يستحسنها الأديب ويتمثلها بها الأريب»[4]؛ لأن الشعر -كما بَيَّن ذلك- إنما «يُستطابُ بمثل هذه المجازات، فلولا أنه جعلَ سُكنى الحبيب في خاطره، وأن قلبَهُ ممتلئٌ ناراً وهو ساكنُه، ما هزَّ للبراعة عطفا، ولا هصرَ من غُصن البلاغة قطفا. وعلى قدْر التفاوت في التخييلات تتفاوتُ رُتبُ الكلام»[5]. إضافة إلى أنه بالأدب تتفاوتَ المقامات في المَشاهد، ويستحق الغائبُ التقدمَ على الشاهد. و«لعمري -يقول الإفراني- إن كلَّ من لا يتعاطى الأدبَ، ولا ينسُل لاجتلاء غُرره، واجتلاب دُرره من كل حدَب، ما هو إلا صورةٌ ممَثَّلةٌ، أو بَهيمةٌ مُرسلةٌ»[6].

1 - نفسه. ص55-56.

2 - مقدمة محقق المسلك. ص5.

3 - المسلك السهل. ص56.

4 - نفسه. ص147.

5 - نفسه. ص158.

6 - نفسه. ص53.

هذا، وإنما ينجلي الغرض ويبينُ المنهجُ البلاغي المعتمدُ إذا تُكُلِّم عن المنجز، وأُفردت المستوياتُ المذكورةُ بالتمثيلِ مع شيء من التركيب المفيد وغيرِ المخل.

2.2.2. المنجز التحليلي

نؤكد بداية بأنه لا وجود لتحليل بلاغيٍّ ما لم نسلم بأن كلَّ خطاب، وكلَّ نص، هو جزءٌ من فعل تواصليٍّ، يتضمن مرسلاً ومتلقيا ورسالةً[1]، ولهذا، حرَص الإفراني باعتباره قارئا على ترجمة طبيعة تفاعله الجمالي مع نص موشحة ابن سهل بإنتاج نص بلاغي موازٍ لها، وواصف لما يجعل منها نصا شعريا مؤثرا في النفوس، وذلك من خلال التركيز على تحليل عدة مستوياتٌ من لغة النص. وهو أمر ليس سهلا وبسيطا كما قد يظن، فأدبية النصوص تستعصي على القارئ الناقد فضلا عن القارئ العادي، نظرا لطابعها المزدوج؛ فهي من جهة كامنة في النص ذاته، وخارجه؛ أي من حيث قدرة الشارح على تحصيلها واستكشافها وإخراجها من حال الكمون والخفاء إلى حال التجلي[2]، وذلك في نوع من القراءة الاستكشافية والتأويلية؛ إذ الظاهرةُ الأدبيَّة جدلية بين النص والقارئ كما تؤكد نظريات التلقي[3].

وجماع القول، إن النص الفني العظيم يتطلب قارئا عظيما متمكنا من أدواته. وإذا كان الأمر كذلك، فإن الإفراني في قراءته البلاغية المنجزَة ركز على عدة مستويات من النص، كما صرح بذلك نظريا، وهي:

أ- **المستوى المعجمي**[4]: وهو مطلب أساس في القراءة البلاغية للنصوص. وقارئُ الشروح الشعرية بصفتها فعلاً معرفيا و تأويليا، يجد أن الاهتمامَ باللغة من ثوابت القراءة، حيث تتم المراوحةَ بين المعنى النصي للكلمة ومعناها المعجمي. والتخريج الدلالي الأكثر ملاءمة وانسجاما هو الذي تدعمه أدلة وشواهد سياقية وخارجية[5]. وقد اعتبر الإفراني هذا المستوى طريقا إلى تحصيل ما بعده من المطالب الأخرى. والمتأمل لطريقة تشغيله لهذا المدخل، يجده حريصا على شرح الكلمة المُشكلة في البيت بمرادفها أو مضادها، وتوظيف الأدباء والشعراء لها في السياقات المماثلة والمختلفة، وذكر صيغها الصرفية أحيانا، والإشارة إلى المناسب منها للسياق الذي فيه القول، كما هو بَيِّن من قول الإفراني، في تحليله للبيت الأول[6]:

هلْ درَى ظَبْيُ الحِمى أنْ قدْ حَمى   قَلْب صَبٍّ حَلَّهُ عنْ مَكْنِسِ

«والحمى بالقصر، ويُمد: ما حُمي من شيء. وأحمى المكانَ: جعله حمى لا يقربُ، وكانت الملوكُ تحمي موضعاً فلا يدخله أحدٌ. وأولُ من فعلهُ، كما قال العسكري النعمانُ ابن المنذرِ ملكُ الحيرةِ، وحمِي

---

1 - **كبدي فاركا**: البلاغة وإنتاج النص. ترجمة محمد العمري. مصدر مذكور.

2 - **توفيق الزيدي**: مفهوم الأدبية. ص3.

3 - **مايكل ريفاتير**: دلائليات الشعر. ص7.

4 - ولأن عمل الإفراني في الإعراب عادي جدا، لم نفرد له حديثا خاصا، وكان حريا به حسب محقق الكتاب «أن يسلك سبيل الصفدي الذي جعل مطلب الإعراب بعد اللغة مباشرة، والأليوري الذي قدم مطلب الإعرابي على المطلب البلاغي، والخطوتان الأولى والثانية تمهدان لتذوق جمال النص». مقدمة محقق المسلك. ص30.

5 - ينظر **محمد بازي**: التأويلية العربية. ص192.

6 - **ديوان ابن سهل**: ص283 .

الشيءُ كَرَضِيَ. أَحماهُ: اشتد حرُّه، وسخَّنه، حمْيًا وحُمِيًّا، وحَمى، وصريح القاموس أنَّ حَمِيَ من باب فَعل (بكسر العَيْن)، لا (فَعَلَ) كما في البيت، وسيأتي تَمامُ القَولِ في ذلك» [1].

ب- مستوى المعنى في التركيب: لا شك أن فهمَ النصِّ في شموليته، كما هو مقرر في هذا الباب يبدأ بتقرير المعنى الإجمالي للبيت المشروح استنادا إلى ما يتيحه المدخلُ المعجميُّ من تذليل لما أشكل من لغة النصِّ حتى تتحقق عملية الفهم، ويتمكن القارئ من بناء مكونات المعنى الشعري في نوع من التفاعل بين المدخل المعجمي والمدخل البلاغي، وإذ يشكل هذا المنحى ملمحا عاما عند كل الشراح، إلا أن ما يميز الإفراني عن غيره أنه ربط بين المعنى والحالة النفسية للمخاطب، كما يتبين من خلال تحليله لهذا البيت [2]:

يا بُدورًا أفَلتْ يومَ النَّوى ... غُررًا تَسلكُ في نَهجِ الغَرَرْ

يقول: «كان في البيتين قبلهُ في مقامِ الغيبة، فتضاعفَ وجدُه إلى أن استغرقَ في أوصاف جمال محبوبه وفَني في مَشاهدة حُسنه، فصارَ حاضرا لدَيه مُخاطَبًا له، فهو يُحاوِرُه ويطارِحُه بما قاسَاه من هَواهُ، ويقول: يَا أيُّها القمرُ، الَّذي كانَ طالعًا في فلكِ القُرب، حاضرًا في سماء القلب أنظُرُ إليه ثمَّ غابَ عني وتحجَّب بالبُعد والفراق. فسلك لهجرانه سبيلاً [عرَّض] فيها عاشقيه للتَّهلكَة، إذ بغيبَة سَواده عنْ سوادهم، تَغيبُ أرواحُهم عن أجسادِهم، فتهلَكُ نفوسُهم، ويَقوى بُوسهم، ويعيلُ صبرُهم، فإن الفَراقَ عذابٌ لا يُطاقُ» [3].

ويقصد الإفراني بقوله :كان في البيتين قبله في مقام الغيبة، قول الشاعر ابن سهل [4]:

وقد لاحظ محمد العمري أن الإفراني قد ارتفع بهذه الطريقة التَّحليلية «بمطلب المعنى عن المفهوم المتداول بين الشراح وهو نثر البيت وإعادة ترتيب كلماته ترتيبا (معقولا) يُفرغها من جمالها الفني، ويجرهم إلى كثير من الحشو والفضول، فقد جعل «المعنى» تركيبا للجهد البلاغي في علاقته بالحالة النفسية؛ فنراه هنا يبحث عن الدوافع النفسية الكامنة وراء تغيير اتجاه الكلام من مقام «الغيبة» إلى «مقام المشاهدة» مستعينا بثقافته البلاغية في الالتفات، محاولا الاستغراق في النص ومشاركة ابن سهل في تجربته؛ فبقدر ما كان هذا الأخير «يستغرق في أوصاف محبوبة و«يفنى في مشاهدة جماله». كأن الإفراني يستعيد التجربة ويَستلذها في عملية نقد تأثري» [5].

هلْ درَى ظَبْيُ الحِمى أنْ قدْ حَمى ... قَلْب صَبٍّ حَلَّهُ عنْ مَكْنِسِ

فهْو في حرٍّ وخفقٍ مثلما ... لعِبت ريحُ الصَّبا بالقَبَس

ويبدو الإفراني متأثرا هنا: «بتجربة الغربة التي عبر عنها في أول المسلك، واعتبرها عائقا من عوائق التجويد في التأليف. تلك الغربة التي دامت عشر سنوات. وهذه المعاناة والصدق جعلا الشارح

1 - المسلك السهل. ص154.

2 - ديوان ابن سهل. ص283.

3 - المسلك السهل. ص184-185.

4 - ديوان ابن سهل. ص283.

5 - مقدمة مُحقق المسلك السهل. ص31.

ينظر إلى النص في وحدته، ويربط البيت بما قبله، وذلك نادر في الشروح التي تعتبر البيت وحدة مستقلة»[1]. وهذه طريقة جديدة في الشرح تقتضي «أن يكون الشارح مبدعا، قادرا على إعادة الخلق؛ وهو ما برهن عليه الإفراني هنا سواء في تصور اللحظة والتأثر بها أو في أسلوبه الذي رفع التجربة إلى أجواء السمو الصوفي، مستعملا كلمات من نوع المقام والاستغراق والفناء والحضور والأرواح والأجساد والنفوس»[2].

ج. **المستوى البلاغي**: وهو ألطف المطالب وأعلاها وأغلاها كما يقول الإفراني. وتكمن وظيفته في التأكيد على دور التركيب البلاغي في تحقيق الوظيفة الشعرية للنص. وهكذا فبعد «فهم المعنى وتذوقه جماله على نحو ماسبق في مطلب (المعنى)، يتجه المؤلف لاستخراج ما فيه من صور بلاغية في ضوء علوم البلاغة الثلاثة، فيذكر ما فيه من نكت ومحسنات بلاغية، وكأن الأمر يتعلق بمستويين لقضية واحدة، المستوى الأول تذوق مباشر، يتلقى فيه الشارح التأثير مباشرة من النص على طريقة النقاد التأثريين، وكأنه أعزل من علوم البلاغة ومبادئ النقد. والمستوى الثاني محاولة تعليل ذلك التأثير بلاغيا بذكر القاعدة التي تحكمه، والشواهد التي تؤيده»[3]. ويتفرع هذا المستوى بالنظر إلى المنجز إلى عدة مطالب، هي:

- التراكيب والمقاصيد، أو النظم بمعناه عند عبد القاهر الجرجاني وعلم المعاني عند السكاكي.

وقد اهتم الإفراني في هذا السياق بإبراز وظيفة الكلمة في التركيب الشعري، فناقش دلالة أدوات العطف، والاستفهام وأل، وأن، وإذا، والفرق بين صفة اسم الفاعل واسم المفعول، كما ناقش التقديم والتأخير، والإضافة، والإظهار، والإضمار، والفرق بين الأزمنة، والتعريف، والتنكير، والنداء، وصيغ الجمع، والاستئناف، والحال، و نكتا بلاغية أخرى استفادها من الكتب التطبيقية كالكشاف للزمخشري...[4]. ونسوق بهذا الخصوص نموذجين تطبيقيَّين في تناوله لبعض القضايا التركيبية ومزاوجته بين تعريف الظاهرة البلاغية ووظيفتها في السياق الشعري الذي هو بصدد بيانه:

النموذج الأول: تحليله لهذا البيت:

فهْو في حرٍّ وخفْق مثلما لعبتْ ريحُ الصَّبا بالقَبَس

قال: «نُكتةُ العطف بالفاءِ الإشارةُ إلى أنَّ ما بعدَها تسبَّب عمَّا قبلها، وأتى بالجملة اسميةً لاستفادة الدوام، أي ما هو عليه دائمٌ لديه. ونَكَّر المجرورَ بفي وما عُطف عليه لغرض التفخيم. ونوَّنها للتعظيم على وزان «وعلى أبْصَارهِمْ غشَاوَةٌ»، كما في المفتاح، وعطف الخفْق بالواو لتفصيل المسندِ مع اختصار، وأضاف الرِّيحَ للصَّبا لإفادة التخصيص. وخصَّ الصَّبَا بالذِّكر لأنها أيمنُ الأرواح وأبرَكُها..... وعرَّفَ القَبس بلام الحقيقة، وأراد بها الواحدَ باعتبار عهدته في الذهن، لقيَّام القرينة على أنَّ ليس القصدُ إلى نفس الحقيقة منَ حيث هِيَ، بل من حيث وجودُها ضمن بعض الأفراد لا كلِّها، والقرينة (لَعِبَتْ)»[5].

واللافت في هذا التحليل هو تركيز الإفراني على الوظيفة التي يؤديها الأسلوب الشعري بدليل

1 - نفسه. ص31.
2 - نفسه. ص31-32.
3 - نفسه. ص33.
4 - المسلك السهل: ص33.
5 - نفسه. ص172-173.

قوله: «نكتة العطف». وزاد هذا الأمر وضوحا عندما بين وجه العدول عن صيغة اسم الفاعل إلى صيغة المصدر في لفظتي الحَرّ والخَفْق، بما له صلة بتحقيق بلاغة النص وأدبيته أو أبلغيّته بتعبيره. يقول: «فإن قلتَ ما وجهُ العدول بالإتيان بالظّرف في قوله: فَهوَ في حَرٍّ وخَفْق. وهلاّ قال: حارٌّ وخافقٌ؟ قلتُ: وجهُهُ مراعاةُ الأبلغية. ولا خفاءَ في أن قولَك، فلانٌ في حَزن، أبلغُ مَن حازن، وفي سرور، أبلغُ من مسرور. وسببُهَا واضحٌ، فتأمّلْهُ. وهذه لطيفةٌ استفدتُهَا من الكشاف في غير[مَا] موْضع»[1].

النموذج الثاني: ومداره الحديث عن وظيفة تقديم المسند إليه في النص، كما هو واضح من خلال تحليله لهذا البيت[2]:

وأنَا أشْكُرُهُ فيمَا بَقِي   لستُ أَلْحَاهُ علَى مَا أتْلَفَا

يقول: «قدم: (أنا)، المسندة إليه على المسند الفعلي وهو (أشكره)، وحيث لا نفيَ فيه، فتارة يكون للتخصيص ردًّا على من زَعم انفرادَ غير المسند إليه بالخبر الفعل: نحو: أنا سعَيتُ في حاجتكَ، فيكون التأكيد بنَحو لا غَيْري، إن كَانَ القصرُ كلقلبِ، وبنحو وحَدي إن كان للإفراد، وتارة يأتي لتقويّة الحكم وتقريره في ذهن السَّامع نحْوُ: هو يُعطي الجزيلَ، قصدًا إلى أن [تُقرّر] في ذهن السَّامع وتحقّق أنّه يفعل إعطاءَ الجَزيل لا إلَى أنّ غيَرَهُ لا يفعلُ ذلكَ. وسببُ التّقوية تكرُّرُ الإسناد»[3]. ولتطبيق هذه التصورات النظرية حول تقديم المسند إليه، وذكر الوظائف البلاغية التي من وراء ذلك عمد إلى البيت المشروح فقال:

«... فالظاهرُ أن الغرضَ في البيت بالتقديم إنما هو مجردُ تقوية الحكم وتثْبيته في أسماع المتفهمينَ، فليس يريدُ أنَّهُ لاَ يشكرُهُ إلا هوض، وإنما عَنى أنه مقيمٌ على الثناء عليه ونشر إحسانه، ولا عليه في غيره. وافقَ أم خالفَ. ويجوزُ أنه يريدَ التّخصيصَ من جهة أنّص ما فعلَهُ المحبوبُ به لما كَان أمرًا سمجًا تمجُّه الخواطرُ السليمةُ من لدغات الغرام، فتقبّحُ فعلَ المعشوق، وتذُمُّه وتُنكرُ عليه ذلكَ، فتنصَّل هو ممّا هم فيه من العذْلِ والعتاب. وأظهرَ للمحبوَب أنه لا يشكرُه أحدٌ سواهُ، ولا يستحسِن ما فعلَه غيرُه، فالقصر هنا إما إفراديّ، أو قلبيّ كما هو ظاهرٌ...»[4].

• مطلب الصورة الشعرية (أو العدول عند الجرجاني والبيان عند السكاكي)، ويشمل هذا المستوى الحديث عن إيراد الشاعر للمعنى بطرق التشبيه والتمثيل والاستعارة، والمجاز والكناية. ورغم أن عملَ الإفراني في هذا المطلب يبدو يسيرا ومكمّلا لمطلبي المعنى والمعاني[5]، إلا أنه مع ذلك كان يتجاوز وصف ما يتضمّنه الموشح من صور بيانية إلى التحليل والتفسير، كما هو الحال في شرحه لهذا البيت:

هـلْ درَى ظَبْـيُ الحِـمى أنْ قـدْ حَمَى   قَـلْـبَ صَـبٍّ حَـلَّـهُ عـنْ مَـكْـنَـسِ

«ظبيُ الحِمىَ، هو من بابِ الاستعارة التصريحية، وضابطها عندالسكاكي» أن يكون الطرف

1 - نفسه. ص173-174.

2 - ديوان ابن سهل. ص284.

3 - المسلك السهل. ص 275.

4 - نفسه ص 275-276.

5 - مقدمة مُحقّق المسلك. ص33.

المذكورُ من طرفي التشبيه هو المشبَّهُ به». فاستعارَ الظبيَ للمحبوب بجامع الجمال الذاتي، والحسن الخُلقي، فحذفَ المشبَّهَ وأثبتَ لفظَ المستعارِ تشبيهاً بليغاً. ورشَّح بذكر الكناس، والترشيح أن يُذكر مَا يُلائِم المستعارَ منهُ. والقرينةُ لهذه الاستعارة قولُهُ: «هلْ دَرى»؟ كما لا يخفى. والتعبيرُ عما يجدُه الوالهُ في روعه من الوجد بالحمية مجاز في المسند، ولكونه مجازًا عقليا اغْتَنَى عن التصريح معه بقرينة. وكذلك التعبيرُ عن انتقاشه في مرآة العقل، وتخييل الذهن لصورته، وارتسامه فيه، بالحلول مجاز كالسالف، ونسبة الحماية لهُ مجازٌ أيضاً. إلا إنْ حُمِلَ على أنه السَّببُ فيها حقيقةً»[1]. وبعد أنْ وصف الإفراني ما يتضمنه البيت المشروح من استعارات ومجازات انسجاما مع مقصده من هذا العمل، انتقل الإفراني إلى مستوى التفسير و التأويل بقوله: «وهذه الألفاظُ صارت عند الشعراءُ حقائقَ عرفيةً، وإن كانتْ في الأصل مجازًا... والشعرُ إنما يستطابُ بهذه اللطائف، ويُستطرفُ لأمثال هذه المجازات»[2]. وغير خاف أن هذهَ اللطائف والمجازات، والاستعارات والكنايات، وغير ذلك، هو ما يشكل مدار التخييل في العملية الشعرية. وقد أكد ذلك الإفراني في سياق تحليله لهذا البيت الشعري:

أَخذَتْ شمسُ الضُّحى منْ وَجنتَيهِ　　　مَشرِقا للشَّمسِ فِيهِ مَغْربُ

«فيه الاستعارةُ بالكناية على رأي السكاكي في المَجاز العقلي. وكذلك المجاز في الظرفية. ولا يخفَى ما في البيتِ من حسنِ التَّخييل الَّذي هوَ مَرقاةٌ لبديع الاستعارَات وَلطيف الكنايات»[3].

وحسن التخييل الذي عبر عنه، نابع من خاصية التكثيف الدلالي التي تُميز البيت الشعري، وتجعله محتملا أكثر من معنى، وهو الأمر الذي عبر عنه بقوله: «معنى البيت مُحتملٌ لأحد أمرين، الأول، أن يكونَ المرادُ أن الشمسَ حازتْ من سماء خدوده مكانًا شروقُها منهُ وغروبُها فيه. والمعنى بهذا، أن الشمسَ لا تبرحُ من فلك وجناته، ولا يُتوهَّمُ بغروبها أنْ تتضاءَلَ أنوارُها، وتنقطعَ أضواؤُها، بل هي طالعةٌ في سماء المحيا دائمًا. الثاني، أنْ يكون مرادُهُ أن الشَّمسَ اكتسبت أنوارَ شروقها من لمعانِ وجناته، فوَجْهُه هو الَّذي يُمدها بالأضواءِ. وللشمسِ بسببِ الوجنتين غروبٌ، كما لها بها طلوعٌ..»[4].

• **المطلب الموسيقي (الإيقاعي)**: وهو ما يسمى في الأدبيات المنهجية الحديثة بالمستوى الإيقاعي للنص الذي يتفرع إلى مستويين اثنين:

- **الإيقاع الخارجي**: ومداره المعرفة العروضية التي تمكن من تحديد الوزن الشعري الذي ينتمي إليه النص وقافيته وحركة رويه، وعلاقة ذلك بالغرض الذي فيه القول. ورغم أن الإفراني في منجزه النصي لم يلتفت إلى هذا الجانب، إلا أنه قد خصَّ جانبا منَ مقدمته للحديث عن بعض الخصائص الموسيقية للموشحات عامة وأوزانها وقوافيها، وحدد وزن نص الموشح موضوع التحليل، وعمل على تقطيع مطلعه تقطيعا عروضيا مما يعكس وعيَه بأهمية هذا المستوى من لغة النص في قراءته التحليلية.

- **الإيقاع الداخلي أو الموسيقى الداخلية للنص (البديع)**: تناولت البلاغة العربية جانبا من هذا

1 - المسلك السهل: ص157.
2 - نفسه. ص158.
3 - نفسه. ص370 .
4 - نفسه. ص369.

الموضوع في إطار وصفها للمستوى المسموع من النص مما يتصل بالمحسنات البديعية وما تؤديه من وظائف تزيينية ودلالية. وقد اعتمدت في تحقيق ذلك على نظام مصطلحيٍّ مهم رغم ما يشوبه من تداخل وقصور، وما يحتاجُه كذلك من إعادة تصنيف في نسق دال يجعله أكثر قدرة على وصف فعالية البنية الصوّتية للنصّ وتأويلها[1]. ولم يخرج الإفراني في منجزه النصي عن هذه الرؤية البلاغية، فاقتصر على بيان ما يتضمنه موشح ابن سهل من محسنات بديعية دون أن نجد «تحليلا لقيمة المحسن في النص المشروح؛ إذ يكتفي المؤلف بذكر المحسن ثم ينطلق إلى شروح البديعيات يستقي منها مادة غنية من شواهد الشعر والنثر والتقنينات ذات الطابع التعليمي، حتى كأن الأمر يتعلق بدرس في البديع، وكأن المؤلف لا يثق في ثقافة القراء. وهذا ما يقربه هذا المطلب من شروح البديعيات التي تنطلق من أمثلة مصنوعة في البيت المشروح لتفصيل القواعد البديعية»[2]. ونمثل لهذا المنحى العام الذي ميز المطلب البديعي عند المؤلف بتأمل شرحه للبيت الآتي:

فهْو في حرٍّ وخفْق مثلما　　　لعِبت ريحُ الصَّبا بالقَبَس

يقول : «وفيه الطباقُ بين الريحِ والقبسِ، إذ المرادُ بِه النَّارُ وهما ضدانِ. والطِّباق هو الإتْيانُ بلفظين مُتضَادَّين...»[3].

• **مطلب الأخذ الشعري (التناص)**: اعتبر الإفراني المستوى البلاغي للنص مضمار ما يقع به التفاضلُ، وينعقد بين الأماثل في شأنه التسابقُ والتناضلُ. وكأني به يقر بأن أساسَ التفاضل الفني بين الشعراء في إخراج المعنى هو المستوى البلاغي، ذلك أن سبيلَ المعاني» أن ترى الواحد منها غفلا ساذجا عاميا موجودا في كلام الناس كلهم، ثم تراه وقد عمد إليه البصير بشأن البلاغة وإحداث الصور في المعاني، فيصنع فيه ما يصنع الصانع الحاذق،حتى يغرب في الصنعة، ويدق في العمل، ويبدع في الصياغة»[4].

اتخذ الإفراني من هذا الأساس البلاغي مدخلا لتتبع حوار الشعراء في تداول المعاني الشعرية، إذ قلما تجده في سياق تحليله لأبيات الموشح يخرج عن هذا النهج على نحو يبين أن قراءة النص ورصد أدبيته إنما تتم من خلال نوعية العلاقة التناصية التي يقيمها مع غيره من النصوص الواقعة في مجاله الحواري[5]. وقد سلك في هذا السياق مسلكا عاما يتمثل في الإشارة العامة إلى موضع التناص بين النصوص في سياق تداول الشعراء لمعنى البيت الواحد دون تحليل أوتفسر. ويتجاوز ذلك أحيانا إلى بيان الكيفية التي تمت بها عملية التناص مُشفعا رصده لمختلف التفاعلات اللفظية بتعليقات مُقتضبة، كما هو واضح من خلال تعليقه على قول الشاعرَ ابن سهل[6]:

---

1 - نشير هنا إلى العمل النسقي الهام الذي قام به الدكتور محمد العمري في إعادة تنسيق مثل هذه المصطلحات البلاغية على نحو جعلها أكثر فعالية على مستوى تحليل البنية الصوتية للخطاب الشعري وتأويلها، وحصر ذلك في ثلاثة مصطلحات كبرى، يشكل كل منها جنسا أعلى يستوعب التفاصيل والجزئيات، الكثافة والفضاء والتفاعل، مشغّلا في ذلك عددا من المفاهيم والأسس النظرية البنيوية في امتداداتها اللسانية والبلاغية والسيميائية. ينظر كتاب تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر.

2 - **المسلك السهل**: ص34.

3 - نفسه. ص 176.

4 - ينظر **عبد القاهر الجرجاني**: كتابه دلائل الإعجاز. ص422-423.

5 - ينظر كتابنا التناص في الخطاب النقدي والبلاغي: دراسة نظرية وتطبيقية. ص9.

6 - **المسلك السهل**: ص 299.

لَيسَ لِي فِي الأمرِ حُكمٌ   حَلَّ فِي النَّفسِ مَحلَّ النَّفَسِ

قال: «فيه التشبيهُ البليغُ بحذف الأداة، ونظيرُه قوله تعالى : «وهي تمرُّ مرَّ السَّحابِ» أي حل كمحل النَّفسِ من الجَسَدِ، وعندي أن تعبيرَ لسان الدين بن الخطيب، في معارضَته السالفةَ بالمجالِ في قوله:

سَاحرُ المُقلة مَعسولُ اللَّمى   جَال في النَّفس مَجالَ النَّفَسِ

أَلطفُ من تعبيرِ ابن سهل بالمحَلِّ وإن كانَ لسان الدين أخذَ منهُ»[1].

ففضلا عن استدعائه لآية قرآنية لوصف طريقة بناء المعنى المُضَمَّن في الوحدة المشروحة وتقريبه من المتلقي/ المتلقين، بين الإفراني طريقة تناصِّ لسان الدين بن الخطيب مع هذا المعنى من خلال فعلِ المعارضة الشعرية، وهو تحليل تناصِّي لنموذجٍ شعريٍّ تعارضيٍّ، احتكم فيه إلى ذوقه المدَرَّب. ورغم أن كلاً الشاعرين اعتمد على ما يتيحه التشبيهُ البليغُ من مبالغة في تصوير تمكُّن الهوى من النفس، فهما يختلفان في وصف درجة هذا التمكن؛ إذ استعمل ابن سهل لفظ المحَل الذي يؤدي معنى استبداليا محدودا، في حين اختار لسان الدين بن الخطيب في معارضته لفظ المجال الذي يتضمن نوعا من الشمولية والسريان، ومن ثم الإصابة في التعبير عن تمكن الهوى من نفس العاشق.[2] وقد ذيَّل الإفراني مقارنَته بحكم نقدي يبين اطلاعَه على أهم التصورات النقدية حول قضية الأخذ أو السرقات، ذلك أن الشاعرَ المعارض إنما استحق الإجادةَ في تصوره لأنه أحسنَ الأخذَ بأن تصرَّفَ في الصورة النواة وبعث فيها روحَ الطرافَة[3].

ومن صور اتخاذ الإفراني التناص مدخلاً للتحليل في تفاعل مع المدخلِ البلاغي، تعليقه على معنى قول ابن سهل:[4]

أَيُّها السَّائلُ عن جُرمي لديهِ   لِـي جزاءُ الذَّنبِ وهْو الـمُذْنِبُ

«ولا يخفى ما في إسنادِ الذَّنب للمحبوبِ من الجَفاء وقلة التأدُّب، وقد عرَّض ابن الخطيب [في معارضَته] بابنِ سَهل بقوله:

إنْ يكنْ جارَ وخابَ الأملُ   وفؤادُ الصبِّ بالشَّوقِ يذوبُ

فهْوَ للنَّفس حَبيبٌ أوَّلُ   ليسَ في الحبِّ لمحبوبٍ ذُنُوبُ»[5]

وإذا كان التعريض من غَرائب الشعر ومُلحه، وبلاغة عجيبة تدل على بعد المرمى وفرط المقدرة، لا يأتيها إلا الشاعر المبرِّز والحاذق الماهر[6]، فإن قول لسان الدين ابن الخطيب: «ليسَ في الحبِّ

1 - نفسه. 303.

2 - ينظر أطروحتنا. المعارضات الشعرية. ص.257.

3 - نفسه. ص258.

4 - ديوان ابن سهل: ص 476.

5 - المسلك السهل: ص 361.

6 - ابن رشيق القيرواني: العمدة. 1. 513.

لمحبوب ذُنُوبُ»، يتضمن حسب الإفراني تعريضا لمعنى قول ابن سهل «لي جزاءُ الذَّنب وهْو المُذْنبُ»، وهذا العمل الذي قام به المعارض جدير بأن يلحق بما يسمى بالعكس الفنيّ الذي من وظائفه السخرية والنقد والتعريض من المكونات الدلالية للنص المتناص معه[1]. وهو مبدأ أجمعت الدراسات التناصية قديمها وحديثها على أهميته في تحقيق المشابهة المفضية إلى الاختلاف بين النصوص[2].

ولأنه يضيق المقام عن تتبع تفاصيل المدخل التناصي في رصد بلاغة النص المشروح، يكفي أن نؤكد في سياق التفسير، أن هيمنة هذا المنحى في المنجز، هو في حقيقة الأمر ينسجم والتصور النظري الذي صدر عنه الإفراني في عملية التحليل حينما أشار إلى أنه «ربما ألمع في خلال هذه المطالب بما رأيتُ له مماسة بالمقام، مما تُثيره المناسبةُ وتقتضيه، وتَميل إليه الفطرُ السليمةُ وترتضيه، منَ النَّظمِ الجزْل، في الجدِّ والهزْل، ومُستطْرَفِ الحكاياتِ التي يَحصل بها للناظرِ الإمتاعُ، ولايُعدها منْ سقَط المتاع المُبتاع»[3].

وما ألمع إليه الإفراني من النظم في المناسبات والمقامات المختلفة، إنما يدخل في سياق استدعائه لمختلف الشواهد الشعرية لكشف طريقة بناء المعنى في البيت المشروح، وكذا تتبع تداول الشعراء لمكوناته. أما ما يتصل بمُستطرف الحكايات، فإنه فضلا عن بعدها التناصي، فهي تدخل في صميم رؤيته الإمتاعية والفكاهية للأدب التي من شأنها تحقيق الوظيفة الفنية والإمتاعية لدى المتلقي، فالأدب بالنسبة للإفراني، «كلُّه فُكاهة، وأحسنُه الغريبُ الحُلو المَساق»[4]. وهو موضوع جدير بالدراسة تعكسه الحكايات المختلفة التي اقتبس منها مادة الكتاب[5].

خلاصة

وبعد، فقد كشفت هذه الدراسة عن وعي الإفراني بأهمية القراءة البلاغية والمنهجية في تحقيق شعرية النص وإبراز سر مزيته متوسلا في ذلك بآليات نصية داخلية تمس مختلف مكونات اللغة الشعرية، متفاعلة مع ما هو سياقي وتاريخي في وصف طريقة بناء النص وآليات اشتغاله في إحداث الأثر. وبذلك يكون كتاب «المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل» لمحمد الصغير الإفراني نموذجا للقراءة المنهجية للنصوص الشعرية في التراث البلاغي العربي، فضلا عن كونه يؤسس لتعليمية البلاغة في عصره، وهو أمر يبرز الحاجة الملحة بالنسبة للمهتمين بتحليل الخطاب، إلى تمثل هذه المرحلة والاستفادة مما تتيحه النصوص المتميزة المنجزة في هذا الباب من مادة بلاغية ومداخل منهاجية، ذلك أن امتلاكَ المعرفة البلاغية التطبيقية أمرٌ لازمٌ وأساسٌ صلبٌ لتسهيل تحليل النصوص، فضلا عن ضمان حوار منتج مع ما يستجدُّ من نصوص بلاغية حديثة تنشدُ التجديدَ، وتعيدُ الاعتبارَ لمفهوم البلاغة على نحو يجعلُ منهَا علما كليا يعنى بتحليل كل أشكال الخطاب الاحتمالي المؤثر تخييلا وتصديقا[6].

1 - ينظر كتابنا التناص في الخطاب النقدي والبلاغي. ص130-131.

2 - ينظر القاضي الجرجاني. الوساطة. ص206-208، وحازم القرطاجني. منهاج البلغاء. ص396، وابن الأثير. المثل السائر.1/ 345. وينظر ميشال ريفاتير. دلائليات الشعر. ص75.

3 - المسلك السهل: ص56.

4 - نفسه. ص146.

5 - ينظر هنا حديث الدكتور محمد العمري عن الطرافة ومفهوم الأدب عند الإفراني في مقدمة التحقيق.

6 - ينظر محمد العمري: أسئلة البلاغة. ص18. وص75-78

المصادر والمراجع

- ابن رشيق القيرواني. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تحقيق محمد قرقزان. دار المعرفة. بيروت لبنان. ط1. 1994.
- ابن سهل. الديوان. جمع وحقيق وتقديم محمد قويعة. منشورات الجامعة التونسية 1985.
- توفيق الزيدي. مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع. عيون المقالات. ط2. 1987..
- عبدالقادر بقشى:
  - التناص في الخطاب النقدي والبلاغي. دار أفريقيا الشرق. الدار البيضاء. المغرب. ط1. 2007.
  - المعارضات الشعرية في الأدب الأندلسي. أطروحة الدكتوراه مرقونة بكلية اللغة العربية بمراكش 2002.
- عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز. قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر. مطبعة المدني. ط3. 1992.
- محمد الإفراني. المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل. تحقيق وتقديم محمد العمري. مطبوعات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية 1997.
- محمد بازي. التأويلية العربية، نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات. الدار العربية للعلوم ناشرون. منشورات ناشرون. ط1. 2010.
- محمد العمري:
  - أسئلة البلاغة. أفريقيا الشرق. الدار البيضاء. المغرب. ط1. 2013.
  - تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر،الكثافة. الفضاء. التفاعل. الدار العالمية للكتاب. المغرب. ط1. 1991.
- مايكل ريفاتير: دلائليات الشعر. ترجمة ودراسة محمد معتصم. مطبوعات كلية الآداب والعلوم الإنسانية. الرباط. ط1. 1997.
- هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية. ترجمة محمد العمري.. دار أفريقيا الشرق. ط1. 1999.



إشكالية القراءة؛
من نظرية التلقي إلى التفكيكية

عبد الله لحميمة[1]

تشير معظم الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة إلى أن كلا من هانس روبرت ياوس وفولفغانغ أيزر، يرتبطان بتأسيس اتجاه جديد في النظرية النقدية الغربية، وهو نظرية التلقي. ونشير إلى أن النظرية النقدية في تاريخها الطويل كثيرا ما تغافلت التركيز على المتلقي. وبالرغم من وجود إشارات متعددة في مختلف الدراسات النقدية والأدبية قديمها وحديثها إلى القارئ ودوره في فهم النصوص الأدبية، إلا أن ظهور اتجاه نقدي خاص به في النظرية الأدبية لم يكن ممكنا أو متاحا إلا في ستينيات القرن العشرين مع مدرسة كونستانس الألمانية.

1- مشكلة المعنى عند السفسطائيين

إن معظم التقاليد والأعراف القرائية التي كانت سائدة قبل ظهور نظرية التلقي كانت تشير إلى أن المعنى الأدبي شيء مطلق وثابت وموجود في النص، ينتظر من القارئ اكتشافه فقط. فلم يكن الأمر متاحا لظهور أية نظرية في التفاعل والتواصل الأدبيين، بل كان الأمر مقتصرا فقط على التأثير والتقبل والانفعال.

ويمكن أن نلمع إلى أن السفسطائيين يعتبرون أول من أشار إلى نسبية المعنى وارتباطه بالذات لا بالجوهر القصدي والعقلي المحض. فمجمل مؤرخي الفلسفة يتفقون على أن ظهور السفسطائية يعد تحولا هائلا في نظرية المعرفة بشكل عام. وبناء على ذلك كانت أول معضلة تجادل فيها السفسطائيون مع الأيليين «هي معضلة المعنى، هل هو في الشيء المتجانس الذي لا يطرأ عليه تغيير باعتقاد الأيليين؟ أم أن الذات تشترك مع ماهية الشيء وطبيعته في إنتاج المعنى، على ما ذهب إليه السفسطائيون؟»[2].

يظهر من خلال المقولة، أن ثمة طريقتين في المعرفة في الفكر اليوناني، واحدة قائمة على العقل والأخرى قائمة على الحواس. وقد كان بارمنيدس يعتقد أن العقل يقود إلى طريق الحقيقة؛ أي المعرفة العقلية. بينما تقود الحواس إلى طريق الظن؛ أي المعرفة الحسية[3]. ولكنه رفض طريق الظن واعتقد أن طريق الحقيقة (أي المعرفة العقلية) وحدها تجعل فهمنا للعالم والحقائق ممكنا، بل يقينيا؛ أي إن العالم شيء ثابت

1 - أستاذ باحث. المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين. القنيطرة. المغرب.

2 - **ناظم عودة خضر**: الأصول المعرفية لنظرية التلقي. ص21.

3 - نفسه. ص22.

وساكن، ومن ثم فالمعنى كلٌّ متجانس وهو محض قصد. ووصف المعرفة الحسية بأنها معرفة وهمية وظنية وغير عقلية. فالمعرفة العقلية تبحث في الماهيات والجواهر الثابتة، والمعرفة الحسية تبحث في قشور تلك الظواهر وأشكالها، وبالتالي فهي بعيدة عن الحقيقة بعد الشكل عن الجوهر. وجدير بالإشارة إلى أن تصور برمنيدس هذا شبيه بتصور أفلاطون عن عالم المثل.

وفي مقابل هذا التصور الجوهراني الثابت، كان ثمة تصور آخر للعالم بوصفه عالما متحركا باستمرار، وهو تصور هرقليدس في التغير المتصل، الذي كان يعتقد أن «الشيء المتجانس لا يمكن أن يكون حقيقة (لأنك لا تنزل مجرى النهر مرتين بشكل واحد لأن مياها جديدة تغمرك باستمرار)»[1].

يظهر أن هذا التصور للعالم بوصفه عالما حركيا ودائم التغير، كان يسوغ للسفسطائيين دعم فكرتهم الخاصة التي جعلت من المعنى شيئا نسبيا.

يتضح من خلال ما سبق أن السفسطائيين كانوا يجنحون إلى الأخذ بطريقة الظن؛ أي المعرفة الحسية، وهي النوع الثاني من التقسيم البارمنيدي للمعرفة، وهو الوجه الآخر للحقيقة المعرفية أيضا. ومفهوم الظن يقترب من مفهوم الحدس التأويلي شيئا ما. وقد اعتبر السفسطائيون أن تحقيق هذه الغاية يحتاج إلى الوسائل الإقناعية المختلفة قصد جعل المحتمل حقيقة واضحة. لذلك كانوا في حاجة ماسة إلى الخطابة لتوظيف الوسائل الإقناعية المختلفة التي توفرها وتجعل أمر الإقناع غاية متاحة ويسيرة التحقق.

وتعود فكرة المحتمل، التي انشغل بها السفسطائيون في فن الخطابة إلى تصور بروتاغوراس في المعرفة. وهي نزعة كانت تلح على دور الذات في إنتاج المعنى[2].

لقد اعتقد السفسطائيون (بروتاغوراس، جورجياس، أناكساجوراس...) أن غاية فن الخطابة هي الإقناع، فوضعوا، بالتالي، المستمع (المتلقي) في الطرف الغائي منها. ويمكن القول إن مفهوم التواصل الخطابي كما هو مبين عند السفسطائيين مناظر لنموذج جاكبسون التواصلي، مع اختلافات في المنطلقات والتصورات. لأن جاكبسون يشترك مع السفسطائيين في التصور اللاتفاعلي لنظرية التواصل. حيث إن المتلقي يمكن اعتباره عنصرا سلبيا في عملية التواصل، لأنه يكتفي فقط باستقبال الخطاب والتأثر به؛ أي إن فعل التأثير يقع على المتلقي وحده. وهذه النقطة هي التي انتقدتها نظرية التلقي، لأنها لم تكن تمنح المتلقي دورا في عملية الإنتاج، أو على الأقل في التفاعل البيني في نظرية التواصل الكلاسيكية أو الحديثة. ويمكن تعميم هذا التصور السلبي عن وظيفة المتلقي في الفن عموما، التي كانت هي استقبال الرسالة دون المشاركة في إنتاجها أو إنتاج موضوعها الجمالي، على العصر اليوناني والروماني معا، ويمتد في تاريخ النظرية النقدية إلى عصر البنيوية في القرن العشرين.

وصفوة القول إذاً، إن مجمل الدراسات النقدية التي تناولت عنصر القارئ لم تكن تعبأ بدوره في التفاعل، بل كانت تشير فقط إلى حجم تأثره واقتناعه وإحساسه؛ أي إنها كانت تركز فقط على الجانب

---

1 - نفسه. ص23.

2 - نفسه. ص24.

الانفعالي العاطفي فحسب. وأنه قد آن الأوان لظهور نظرية خاصة بهذا العنصر الذي ظل مغيبا لفترات طويلة من الخطاب النقدي للنظرية النقدية والأدبية عن قصد أو عن غيره. فما هي نظرية التلقي؟ ومن هم أعلامها؟ وهل هي نظرية واحدة متجانسة أم نظريات مختلفة ومتعددة؟

2- نظرية التلقي والتفاعل النصي

يعتبر مفهوم «نظرية التلقي» مفهوما ملتبسا وجزئيا، لأنه لا يشير بوضوح إلى اتجاه نقدي خاص بدراسة إشكالية تلقي النصوص الأدبية وقضاياها، بقدر ما يشير بدقة إلى الكيفية التي تم بها تلقي النصوص الأدبية في فترات تاريخية معينة، وكذا إشارته إلى شهادات المتلقين بشأن نص معين أو بشأن الأدب عموما، علاوة على اهتمامه أيضا بأحكام المتلقين وردود أفعالهم المحددة وفق شروط المرحلة التاريخية المقصودة. وبعبارة أخرى، فإن مفهوم «نظرية التلقي» يشير فقط إلى الجانب التاريخي من التلقي، ولا يشير إلى الجانب التواصلي والتفاعلي منه. بل إننا نجد مفهوما آخر يشير إلى هذا الجانب من عملية التلقي وهو مفهوم «التأثير» أو «نظرية التأثير» التي ترتبط بكيفية بناء النص وفق خطط واستراتيجيات معينة، وكيفية توقعه لقرائه، ورسمه لأشكال استجاباته المحتملة مع تفاعلاتهم وطرق تواصلهم معه.

ويزداد الأمر استعصاء إذا علمنا أن أيزر يخصص «مفهوم «جمالية التلقي» لنظرية التلقي أو الاتجاه الذي يهتم بالتلقي ويقابله بمفهوم «جمالية التأثير» ويخصصه للاتجاه الذي يهتم بالتأثير»[1].

يظهر من خلال ما سبق أن مفهوم «جمالية التلقي» لا يكفي للإشارة إلى كل القضايا والأبحاث والنظريات التي تهتم بالتلقي عموما. بل يمكن التأكيد على أن ياوس يشتغل في الجانب الأول منه (التلقي)، بينما يشتغل أيزر في جانبه الثاني (التأثير). من هنا يمكننا الإلماع إلى أنه بالرغم من العجز الدلالي الذي يكتنف المفهوم أعلاه، فإن أيزر وياوس يؤكدان على طبيعة التداخل والتعالق القائم بين التلقي والتأثير، وأن كل واحد منهما يشتغل في جانب من الإشكالية في إطار من التكامل والارتباط والتداخل. وبالتالي تقل حدة الإشكالية وتتضاءل الصعوبات والقضايا المعرفية التي كانت تطرحها.

ويمكن القول، إذاً، إن جمالية التلقي بوصفها «علاقة تحاورية ومتبادلة بين التأثير الذي يمارسه النص والتلقي الذي يمارسه المتلقي (...) تبقى مشروطة في الوقت نفسه ببنيات النص التأثيرية والتوجيهية، وبالاستعدادات الفردية والذهنية والنفسية لدى كل قارئ وبالشفرة السوسيوثقافية التي يخضع لها والتي توجه في كل مرة تلقيه أو قراءته للنص الأدبي، بل والتي تلعب دورا أساسيا في تحديد طبيعة فعل القراءة وإنتاج التأثير»[2]. ويظل كلٌ من مفهوم التلقي ومفهوم التأثير يتضمن بعضهما الآخر؛ أي إنهما، هما الآخران، يوجدان في علاقة تحاور وتفاعل وتضمن، ومن ثمة يكون ذكر أحدهما أو الاهتمام به بمثابة استدعاء للآخر بشكل ضمني، حيث يمكن اعتبار نظرية التأثير شرطا مسبقا لنظرية التلقي. وأما استعمالنا لمفهوم نظرية التلقي فراجع لهذا التبرير الأخير الذي يقتضي حضور أحدهما في الآخر.

1 - عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص144.

2 - نفسه. ص145.

أ- تصور ياوس

يعتبر مشروع ياوس إعادة إحياء لتاريخية الأدب، ولكن من منظور جديد يقودنا إلى الانتقال «بدراسة الأدب من الانشغال الكامل بالنصوص ومؤلفيها إلى الاهتمام بالقراءة والتلقي»[1].

يظهر أن ياوس كان يسعى إلى تجاوز الأزمة التي كانت تتخبط فيها نظرية الأدب، وهي أن النزعات الموضوعية والعلمية للدراسات الأدبية قد أثرت سلبا على سمعة الأدب وخصوصيته، وأفقدته فعاليته وقوته وتأثيره. وتحولت هذه الدراسات الأدبية نفسها إلى المناهج اللاتاريخية التي تعرف بصرامتها ودقتها في التناول والمعالجة.

وضمن هذا السياق المعقد كان ياوس يدافع بقوة عن السمة التاريخية للنصوص الأدبية ودورها الفعال في تحديد الخصوصيات الجوهرية للأدب، خاصة وأن الدراسات التاريخية للأدب نفسها قد ابتعدت عن تناول الأدب من هذا المنظور، وحولته إلى مجرد وثيقة تاريخية ليس إلا. وقد حاول ياوس أن يبرز أن مختلف الدراسات والمناهج والنظريات التاريخية التي عالجت الأدب وتاريخه، لم تكن تعبأ بالمتلقي وتاريخ التلقيات المتتالية للظاهرة الأدبية التي تمنحها السمة التاريخية نفسها. فهي إذاً «لا تعير اهتماما للقارئ، ولا لتاريخ القراءة. ومن هنا كانت الحاجة (..) إلى تاريخ أدبي جديد في أسسه ومبرراته وتوجهاته ووسائله، يعيد الاعتبار للمتلقي في وقت هيمنت فيه الدراسات النصية والسوسيولوجية وغيرها»[2].

لعل هذا المنظور الجديد الذي ابتكره ياوس من شأنه أن يسهم في وضع النظرية الأدبية، فعلا، أمام تحد كبير جدا، وذلك بأن يحمِّلها معالجة قضايا أدبية جديدة لم تكن تفكر حتى في طرحها. ولن يكون «هذا التاريخ الأدبي الجديد في النهاية سوى تاريخ للاستقبالات أو للقراءات الأدبية»[3]. لقد هدف ياوس، في الواقع، إلى ردم الهوة بين الأدب وتاريخ الأدب؛ أي نموذجين عريقين في الدراسة الأدبية، وهما الشكلانية والماركسية. إن المدرستين تعملان على حرمان الأدب من بعده الجمالي الجوهري، وهو بعد تلقيه وتأثيره. فهما معا منحتا القارئ دورا محدودا جدا، بل سلبيا في نسقيهما النظري.

ولكن الأدب من منظور ياوس يعمل على إحداث تغيير هائل في آفاق متلقيه، حيث يغير شكل استجاباتهم له عن طريق تغيير معايير عصره التأويلية. بهذه الطريقة يقوم المتلقي بتغيير مدركاته السابقة أو تعديلها، استجابة لحجم التغيير والانحراف عن المعيار الذي يقوم به النص. فعبر هذه المشاركة الفعالة في النص، التي تعتبر ضرورية وملحة، يدخل «العمل تغيير أفق تجربة الاستمرار الذي يحدث فيه العكس الدائم من تلق بسيط إلى فهم نقدي، من تلق سلبي إلى تلق إيجابي، من معايير جمالية معترف بها إلى إنتاج جديد يتجاوزها»[4].

يشير ياوس من خلال القولة إلى أن دخول المتلقي، بوصفه وسيطا في العملية التأويلية، هو الذي يسهم في بلورة سعة وحجم الانحراف الجمالي التي يقوم بها النص. فالعمل كان بإمكانه أن ينتج تلقيا سلبيا

1 - روبيرت سي. هولاب: نظرية التلقي. ترجمة محمد بريري. ص481.

2 - عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص151.

3 - نفسه. ص152.

4 - هانس روبرت ياوس: التاريخ الأدبي بوصفه تحديا للنظرية الأدبية. ترجمة عيسى علي العاكوب. ص233.

لأنه انحرف عن المعايير التأويلية المعمول بها، ومن ثمة سينبذ العمل ويبتعد عنه، ولكن دخول المتلقي على خط التاريخية باعتباره وسيطا لها، هو الذي جعله يقف عند هذه الانحرافات الجمالية للعمل الأدبي، ويعتبرها خاصية إيجابية عوض كونها سمة سلبية. هذه التدخلات والتعديلات التي تنشأ في حضن العلاقة الحوارية الحاصلة بين المتلقي والعمل، هي التي تجعل تاريخ القراءة يبدأ في التشكل والانتشار.

علاوة على أن ذلك التعارض الذي كان قائما بين مظاهر النص الجمالية ومظاهره التاريخية، يبدأ، هو الآخر، في الانحسار والتلاشي والضعف، لينشأ تاريخ جمالي جديد منسجم، وهو تاريخ الاستقبالات المختلفة والمتواترة لذلك النص. وتعمل هذه الاستقبالات التاريخية المختلفة على دمج المظاهر التاريخية بالسمات الجمالية للعمل، ومن ثم تقوم بردم الهوة التي كانت تفصل بينهما.

وفي هذا السبيل، يدعو ياوس إلى ضرورة تشكيل جديد لأفق توقع القارئ، ولكنه تشكيل يجب أن يكون بشكل موضوعي. وذلك من أجل أن يتمكن هذا القارئ من إدراك حجم الانحراف الذي يقوم به النص وكيفيته وخصائصه وغاياته. إن إدراك حجم الانحراف الجمالي الحاصل في أي نص أدبي، هو غاية كل دراسة تاريخية للأدب قائمة على أساس تاريخ لاستقبالات جمهوره. ويحدد ياوس المعايير الجمالية العلنية التي تدخل في تشكيل أفق توقع القارئ،أي «شعرية» جنسه الخاصة، ثم العلائق الضمنية التي تربط هذا النص بنصوص أخرى معروفة تندرج في سياقه التاريخي، وأخيرا التعارض بين الخيال والواقع، بين الوظيفة الشعرية للغة ووظيفتها العملية، وهو التعارض الذي يسمح للقارئ المتأمل في قراءته بمزاولة مقارنات في أثناء القراءة. وهذا العنصر الأخير يسعف القارئ على إدراك العمل الجديد تبعا للأفق المحدود لتوقعه الأدبي وتبعا كذلك لأفق أوسع تعرضه تجربته الحياتية»[1].

وجوهر تصور ياوس لمفهوم الأفق، هو وعي دلالته المزدوجة؛ الأدبية والاجتماعية. وهي إشارة ضمنية منه إلى تبنيه لأطروحة أستاذه جادامر، وخاصة توسله بهرمنيوطقية السؤال والجواب. بمعنى أن الإشكالية الإنسانية والاجتماعية والتاريخية غير المصوغة في شكل تساؤلات أو إشكاليات محددة تكمن في صلب الواقع. هذه الإشكالية يعيها الفنان بحسه المرهف وبنظرته العميقة إلى الحياة، ويحاول أن يجيب عنها في نص أدبي يتضمن تصورا ونظرة جديدة إلى العالم. وتعد هذه النظرة الجديدة بمثابة إجابة ضمنية، مفهومة سياقيا، على تلك الإشكالية غير المصوغة عقلانيا وفلسفيا وخطابيا، ولكنها مصوغة رؤيويا في وعي المؤلف؛ أي أن العمل الأدبي جواب عن سؤال مفترض في السياق. عبر هذا الفهم يتشكل الانحراف الجمالي عن المعايير المألوفة من طرف النص. ويقوم القارئ بإدراك كميته والتفاعل معه لتحويله إلى أفق جديد في ذاكرته القرائية المفتوحة والمتجددة.

ويستخدم ياوس مفهوما جديدا للتعبير عن درجة الخرق، التي يحدثها العمل في أفق متلقيه، وهو «المسافة الجمالية». وتشير إلى المسافة التي تفصل العمل لحظة صدوره عن توقعات جمهوره، حيث إن الجمهور المعاصر لصدور العمل يحسها، بوصفها، «مصدر لذة أو دهشة أو حيرة»[2]. فالأعمال الأدبية لحظة

---

1 – هانس ربرت ياوس: جمالية التلقي؛ من أجل تأويل جديد للنص الأدبي. ترجمة رشيد بنحدو. ص46.

2 – نفسه. ص47.

صدورها لا تخرج عن نموذجين للاستجابة، إما أنها توافق على تطلعات القراء وتصادق على المعايير ولا تخرج عنها، وتكون سلبية التأثير لأنها تؤكد الأفق الموجود عند جمهورها ولا تضيف لهم جديدا. أو أنها تقوم بتخييب تطلعات قرائها وتخرق معاييرهم القرائية وتنحرف عنها وتكون، من ثم، إيجابية التأثير. إذ كلما كان حجم الخرق الذي يقوم به النص أكبر كلما كانت المسافة أعمق ودرجة التأثير أقوى.

فالمسافة الجمالية تحدث في حالة الخرق والتخييب، وليس في حالة المصادقة والتأكيد. ولكن مسألة خرق العمل الأدبي لأفق انتظار قرائه لا تتم بشكل آلي ومباشر، بل تحدث بشكل فني وإبداعي وغير ظاهر في مستوى اللغة الأدبية للعمل وبطريقة تدريجية أيضا، وتدرك من خلال جملة من العناصر المهمة في العمل ومكوناته.

بيد أن العمل في المقام الأول يحرص على أن يثير لدى قرائه أفق الانتظار الناجم عن الاتفاقات والتوقعات المتعلقة بالجنس الأدبي أو بالشكل أو بالأسلوب أو بالبناء الفني، ويقاطعه بعد ذلك تدريجيا وبطريقة حادة وعنيفة وبتشخيصية ساخرة، وصولا إلى أن يبطله بشكل نهائي بواسطة «تقنيات مختلفة مثل المحاكاة الساخرة أو التغريب أو إسقاط عناصر أساسية من خطاطة الجنس الأدبي، واستبدالها بعناصر أخرى»[1]. وثمة نقطة أخرى غاية في الأهمية يشير إليها ياوس بقوله: «أود اقتراح أن نميز من الآن فصاعدا بين أفق التوقع الأدبي المفترض في العمل الجديد وأفق التوقع الاجتماعي، أي الحالة الذهنية أو السنن الجمالي للقراء الذي يحدد التلقي»[2].

يوضح ياوس أننا في تحديدنا لأفق التوقع لا ينبغي أن نخلط بين دلالتيه الأدبية والاجتماعية. وهذا الانتباه يعد عاملا حاسما في عدم السقوط في خلط من نوع ثان، هو الخلط بين الأثر والتلقي. علاوة على أن إدراك السمة المزدوجة للأفق، ستقودنا، ضرورة، إلى فهم الطبيعة التواصلية للأدب بشكل عام. حيث إن العمل يفرض على المتلقي التواصل معه عندما يقوم بخرق انتظاراته الأدبية وثقافته الاجتماعية، لأن التفاعل مع النص والتعاطي معه «هو دائما منفعل وفاعل في آن واحد. فلا يمكن للقارئ «إنطاق» نص ما، أي تفعيل معناه الكامن في دلالة راهنة، إلا بقدر ما يندرج فهمه للعالم وللحياة في إطار السند الأدبي الذي يستتبعه هذا النص»[3]. يعني هذا أن المتلقي ينبغي عليه أن يكون مدركا لمصالحه ورغباته وحاجاته الاجتماعية وتجاربه الحياتية التي يحددها المجتمع والطبقة والتاريخ الذي يحضنه، قبل أن يدرك نوعية وأشكال الجنس الأدبي الذي يقرؤه، وطرائق الكتابة والأسلوب التي يقوم عليها؛ أي يجب عليه أن يكون حاملا لأفق توقعه الخاص بدلالته المزدوجة المشار إليها.

يتضح أن طرفي الأفق: الأدبي والاجتماعي يتداخلان بشكل تفاعلي في رصيد القارئ وذخيرته القبلية. ويمكن لاتحاد الأفقين (أي الأفق الذي يتضمنه النص والأفق الذي يحمله القارئ) أن «يتحقق بشكل عفوي في متعة التوقعات المستجاب لها وفي التحرر من الرتابة والإكراهات اليومية وفي التطابق

---

1 - عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص165.

2 - هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي. ص135.

3 - نفسه. ص135.

المقبول كما كان مقدما أو بشكل أعم في الالتحام بفائض التجربة الذي يحمله العمل. لكن بإمكانه أيضا أن يكتسي شكلا استبطانيا (المسافة النقدية في أثناء البحث، معاينة الاغتراب، اكتشاف الأسلوب الفني، الاستجابة لحافز ثقافي)، بينما يقبل القارئ أو يرفض اندراج التجربة الأدبية الجديدة ضمن أفق تجربته الخاصة»[1].

عموما يمكن أن نشير إلى أن اقتراحات ياوس الخاصة بجمالية التلقي تعوزها العديد من الإشكالات المعرفية، خاصة نزعته إلى تحرير القراءة الأدبية من سلطة القراءات المغرضة التي فرضتها الوضعية التاريخية والشكلانية المحضة. هذه النزعة التي تحمل مشروعا تواصليا جديدا وطموحا. ولكن أي محاولة لتطبيق تلك الاقتراحات ستعترضها العديد من المشاكل نظرا لمثالية مفهوم أفق الانتظار من جهة، ولإجرائية المسافة الجمالية من جهة ثانية. وفي هذا السياق يشير روبرت هولاب إلى أن ياوس يقع في المطب نفسه الذي وقع فيه أستاذه جادامر، حيث إنه يعتمد على مؤشرات «مثلها مثل المعايير والأجناس الأدبية من حيث كونها غير موضوعية، بل على الأصح هي كيانات عرفية، وهي لا تتعين إلا من خلال صيغة أو إطار إدراكي محدد. ولا يمكن لأفق التوقعات الذي نعيد إنشاءه أن يكون موضوعيا، كما يوحي ياوس، ذلك أننا كائنات تلابس وضعا تاريخيا ما، ولا نملك موقعا متميزا متعاليا يمكننا من مراقبة الماضي مراقبة موضوعية»[2].

وتعود صعوبة تطبيق هذه التصورات النظرية -كما هي عند ياوس- إلى أن مفهوم أفق التوقع، ليس مفهوما موضوعيا، بل يحتفظ بجانب كبير من الذاتية. إذ لا يمكن التمييز بين الجانب الأدبي الاجتماعي فيه، فكلاهما نتيجة لأفق الماضي؛ بل حتى ذاكرة المتلقي نفسه هي حصيلة ذلك الأفق الماضي، أي أننا نحن وآفاقنا حصيلة أفق الماضي. فلا يمكن لنا التحلل من أفقنا لنحكم عليه فهو لا يفترق علينا في شيء. ونحن لسنا ذاتا متعالية خالصة ومحضة، بل موجودون في حقبة تاريخية معينة، ومحكومون بسياقاتها الكلية، ونفكر داخل أفقها الخاص. صحيح أن أفق الانتظار له إجرائية واحدة وعميقة وهي قدرته على التمييز بين طبيعة العلاقة القائمة بين الإنتاج الأدبي والتاريخ العام. إلا أنه، وبالرغم من ذلك، يظل مستعصيا على البناء الموضوعي لأنه يرتبط بذواتنا أو بتجربتنا الأدبية والحياتية معا.

ولكن الجانب الأساسي الذي يمكن اعتباره نقطة قوة في تصور ياوس، هو طريقة ربطه «المثالية» بين التاريخ الأدبي الخاص والتاريخ العام على أساس الوظيفة التواصلية والاجتماعية التي يؤديها الأدب بشكل عام. أي أن الأدب يمارس تأثيرا مستمرا على المجتمع والتاريخ عبر المتلقي ومن خلاله. ولا تتبدى هذه الوظيفة إلا إذا تداخلت تجربة القارئ الأدبية والاجتماعية والحياتية والتاريخية مع تجربة النص وقام بتعديلها والتأثير، من خلالها، في سلوكه الاجتماعي[3]. بمعنى أن العمل الأدبي يقوم بتحرير المتلقي أو دفعه إلى التحرر من ربقة التقاليد القرائية والاجتماعية والأدبية والثقافية السائدة، عبر تفجيره لخطاباتها والسخرية منها وتغريبها وإظهار عيوبها ونقائصها في خطابه النصي. في مقابل شحنه بقيم جديدة وتقاليد

1 - هانس ربرت ياوس: جمالية التلقي. ص 136.

2 - روبرت سي. هولاب: نظرية التلقي. ص 485.

3 - **H. R. Jauss:** Pour une esthétique de la reception. p 80 .

أدبية وتاريخية وأخلاقية جديدة. وعندئذ فقط يمكننا الحديث عن درجة الإبطال التي يقوم بها النص للتقاليد والمعايير المألوفة، علاوة على إزالته للقطيعة القائمة «بين الأدب والتاريخ، وبين المعرفة الجمالية والمعرفة التاريخية»[1].

ب - تصور آيزر

في مقابل هذا التصور، المفعم بالتاريخية والمتشرب لأصول تأويلية جادامر، أرسى أيزر تصوره على أساس فينومينولوجي مُعَدَّل بشكل كلي. ورمى إلى فهم عملية القراءة وسيرورتها. فعلى عكس التصورات الفينومينولوجية التي كانت ترى أن المعنى حقيقة ثابتة في النص الأدبي ينتظر من القارئ اكتشافه وتقديمه إلى الآخرين، تصور أيزر أن النص لا يشكل أو يصوغ معناه بنفسه. بل إن المعنى يمكن إدراكه بوصفه «صورة تمثيلية، تملأ فضاءات النص وتجسد ما لم يعطى في هذا النص وما لم يقل في صفحاته المكتوبة»[2]. بمعنى إن جزء المعنى المتبقي في النص ما هو إلا أثر لآخر غائب عنه، أو لم يستدع إلى صفحات الكتابة فيه. وبالتالي فهو في حاجة ماسة إلى ذات تتصوره وتحققه؛ أي أنه محصلة التفاعل بين القارئ والنص. إضافة إلى أن هذا الفهم يشير أيضا إلى أن المعنى ليس حقيقة كامنة في النص، وإنما هو تجربة معيشة يعيشها القارئ لحظة القراءة، وهذه هي السمة الجمالية للمعنى أو طبيعته الجمالية.

يؤكد أيزر أن النص ليس قطعة من العالم أو صورة له، بل هو، في عمقه، رد فعل عليه. فتفاعلنا معه إذن، هو تفاعل يؤخذ على أنه تخييلي لا تمثيلي. فالقارئ يعي طبيعة النص التخييلية ويتفاعل معه على هذا الأساس. ولكن الجانب التخييلي هذا ليس دلالة على انغلاقية النص، بل على العكس، إنه إشارة خفية إلى جانبه المنفتح على عوالم متعددة ومختلفة، ولكنها جد متداخلة. فالخاصية الانفتاحية للنصوص الأدبية تجعلها تكتسب الطابع التحريري (تحرير المتلقي من مسبقات الفهم والإدراك) للمتلقي، وهي إشارة قريبة من تصور هوسرل حول خاصية الإبطال التي تتوفر عليها الأشياء المدركة. لأن جميع العناصر المنتقاة من الواقع عندما تنتقل إلى الكون النصي تتخذ أشكالا جديدة وتدخل في علاقات دلالية وتفاعلية جديدة، ومن ثم فإنها تتحرر من دلالتها الواقعية لتؤشر على دلالة مضاعفة ومتولدة من علاقاتها النصية الجديدة. فالتخييل الأدبي هو «تجاوز للحدود، وهو أيضا فعل انتهاكي. وهذه الوظيفة الانتهاكية للفعل التخييلي هي ما تربط هذا الأخير بالخيالي»[3].

يعتبر أيزر أن التخييل نصية (فضاء) تقع بين الواقع والخيال، وهو بمثابة الحلقة التي تمر عبرها العناصر الواقعية المنتقاة، لتنتقل إلى الخيال الخلاق عند المبدع. حيث يقوم التخييل (أو الفعل التخييلي) بانتهاك تلك العناصر الواقعية المنتقاة، وتشويه نظامها وتفجير دلالاتها وتغيير وجهتها وعلاقاتها وإشاراتها. وعبر هذه «التصفية» التي تتعرض لها السجلات النصية المنتقاة، تستطيع العناصر السياقية أن تتحلل من أنساقها الدالة الأصلية والطبيعية، لتدخل في عمليات تركيب جديدة، من شأنها أن تكون بمثابة مواد أولية

1 - عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص178.

2 - نفسه. ص179-180.

3 - فولفغانغ أيزر: التخييلي والخيالي؛ من منظور الأنطروبولوجية الأدبية. ترجمة حميد الحمداني والجلالي الكدية. ص9.

لبناء خيالي جديد، وتصبح حاملة لرؤية فنية وجمالية جديدة. والقارئ عندما يتجابه مع النصوص التخييلية ينبغي عليه أن يدرك طبيعتها التخييلية، وأن يتعامل معها على أنها كذلك.

ويضيف أيزر أن هذه النصوص التخييلية ليست ذات بناء صلب ومحسوم، بل، على العكس، إنها ذات بناء مرن وهش وغير محسوم. فهو لم ينظر إلى النص الأدبي بوصفه نصا حاملا للمعنى، وإنما أكد على أن المعنى يتولد خلال عملية القراءة. فالمعنى في نظره «ليس نصيا خالصا، كما أنه ليس ذاتيا محضا (بمعنى أن ذات القارئ وحدها هي التي تنتجه)، بل هو حاصل التفاعل بينهما»[1].

فالنصوص الأدبية إذاً، تنبني بشكل تخطيطي، الأمر الذي يسمح بقدر من الحرية والتعدد في الإدراك. والقارئ عندما يتفاعل مع هذه النصوص ويحاول أن يملأ فجواتها التخطيطية، فإنه، بذلك، يكمل البناء النصي، ويشارك، بالتالي؛ في إنتاج المعنى وتحقيق الموضوع الجمالي. ولكن إذا كانت هذه النصوص فعلا نصوصا غير مكتملة، وتحتاج القارئ من أجل الاكتمال وتحقيق دلالاتها وموضوعها الجمالي، فإن السؤال الذي يطرح نفسه بقوة هو: ما هي عملية القراءة التي بواسطتها تكتمل تلك النصوص؟ وكيف تتم؟

لقد سعى أيزر، في الواقع، إلى بناء نموذج نظري وظيفي وتاريخي لاشتغال النصوص، وكيفية تفاعلها مع قرائها. وهكذا أكد أيزر على أن عملية القراءة هي فعالية معقدة، لأنها «تحرك سلسلة كاملة من الأنشطة تعتمد على كل من النص وعلى ممارسة بعض الملكات الإنسانية الأساسية، والتأثيرات والاستجابات ليست سمات متأصلة في النص ولا في القارئ؛ فالنص يمثل تأثيرا محتملا يتم التوصل إليه من خلال عملية القراءة»[2].

يظهر إذاً، أن أيزر يرغب في تحليل عملية القراءة الأدبية في علاقتها الجدلية بين النص والقارئ وأشكال التفاعل بينهما وطرائقه. ويعتبر أن أي عمل أدبي يتكون من قطبين أساسيين: قطب فني وقطب جمالي، يرتبط الأول بالنص ومشكلاته الفنية، ويرتبط الثاني بالقارئ واستجاباته الجمالية. وللوصول إلى تحليل عميق لعملية القراءة، حاول أيزر محاصرتها بسلسلة من المفاهيم الأساسية التي توضح كيفية التفاعل واتجاهاته لحظة القراءة، منها ما يرتبط بالنص وينبع منه، ومنها ما يتعلق بالقارئ ويصدر عنه. ويمكن التأشير عليها بمفهومين جامعين: «السجل النصي» و«الاستراتيجيات النصية».

ولعل الباحث المتأمل يلاحظ أن هذين المفهومين لا يرتبط أي منهما بالقارئ. لكن هذه الملاحظة مجانبة للصواب، لأن أيزر في نظريته حول فعل القراءة لا يتصور القارئ منفصلا عن النص، بل يعتبره بنية نصية من خلال تركيزه على مفهوم «القارئ الضمني» كما سيأتي بيانه لاحقا. يعني هذا أن كل تحقيق للموضوع الجمالي للنص هو «استثمار خاص لبنية القارئ الضمني»[3]. فالقارئ الضمني يؤدي وظيفة مركزية في عملية القراءة كما تصورها أيزر، ولكن باعتباره متعاليا نصيا، أو مرجعا ترد إليه مختلف التحقيقات الفردية والتاريخية للنص نفسه. ولكن عملية التفاعل الحاصلة ليست عملية أحادية أو ثنائية،

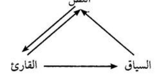
---

1 - **روبرت سي هولاب**: نظرية التلقي. ص489-490.

2 - **فولفغانغ أيزر**: فعل القراءة؛ نظرية في الاستجابة الجمالية. ترجمة عبد الوهاب علوب. ص3.

3 - **عبد الكريم شرفي**: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص190.

بل تتم بين عناصر مختلفة وبكيفيات مختلفة وفي سياقات مختلفة. ويمكن الإشارة بشكل حصري إلى نوعين من التفاعل: التفاعل بين النص والسياق والتفاعل بين النص والقارئ[1]. بمعنى أن هناك نوعين من أشكال التفاعل يتوسطهما النص، ويمكن أن نوضحهما في الترسيمة التالية:



تظهر هذه الترسيمة أشكال التفاعل الحاصلة بين مكونات التفاعل النصي. فالنص يتفاعل مع السياق في مستويين مختلفين، فهو من جهة يتأثر بالسياق من خلال عناصر السجل النصي المنتقاة، التي تعبر دائما إلى النص مشحونة بدلالاتها الأصلية والطبيعية والسياقية، فيقوم النص بتشويهها وتحريفها، وبالتالي يؤثر عبر هذا التشويه في سياقه الإنتاجي العام. ومن جهة أخرى، فإنه يغير حتى تلك الدلالات الأصلية عن طريق القارئ، حيث يدفعه إلى مراجعة تلك المعايير القائمة ليقوم بتعديلها أو تغييرها. ويتفاعل، أيضا، مع القارئ بشكل تواصلي حاد ومتوازن. ويمكن لنا أن نعنون تلك الترسيمة بـ«دورة التفاعل» بين «ثالوث» التفاعل الأساسي في عملية القراءة التفاعلية.

يرتبط السجل النصي بتحديد علاقة النص بواقعه وسياقه، هذه العلاقة التي تمكن النص من أن يشكل أرضية مشتركة بينه وبين قارئه. ويكون دور القارئ في هذه الوضعية التواصلية هو تحديد ما لم يصرح به في السجل النصي وتبيان دلالاته وغاياته. ولكن السجل لا يشير فقط إلى الواقع الاجتماعي والتاريخي، وإنما ينسحب أيضا على النصوص السابقة، حيث التناصات والعلاقات الحوارية الناشئة بينها وبين النص الجديد، ويستطيع القارئ الوقوف على تلك التماسات النصية من خلال رصيده القرائي السابق، وكذا تجربته الاجتماعية والتاريخية الخاصة ذات الطابع الفردي. وحين نواجه نصا ما فإننا «لا نتعامل مع نص خالص وبسيط، بل إننا نطبق بالضرورة إطارا مرجعيا يتم اختياره دون غيره للتحليل»[2].

إن عناصر السجل النصي المنتقاة، التي تشكل في الواقع أنساقا دالة في سياقها بوصفها أشكالا مختلفة للفهم والتأويل، تتعرض لعمليات تحريف وتشويه وانتهاك في العالم النصي، ليظهر النص بأنه رد فعل على تلك «الأنساق الدلالية التي اختارها وعرضها في سجله الخاص، والأحرى أنه رد فعل على «السؤال»، وعلى «الحل» أيضا، الذي يمكن تبينه من خلال التشكيل التاريخي للنسق»[3].

وتفترض علاقة النص بواقعه من خلال عناصر السجل النصي المنتقاة مفهوما آخر للتأشير على العمليات التحريفية التي تتعرض لها، وهو مفهوم «الواجهة الخلفية والواجهة الأمامية». حيث إن القارئ لحظة القراءة يكون مرتبكا وحائرا بين الدلالة الأصلية للسجل في السياق والدلالة الجديدة التي يمنحها

1 - **Wolfgang Iser:** Reader Responce Criticism in Perspective,

2 - **فولفغانغ أيزر:** فعل القراءة. ص 61.

3 - **عبد الكريم شرفي:** من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص 195.

له النص. فتتدخل الواجهة الخلفية لاستثارة الدلالة المرجعية وتبيانها، وتتدخل الواجهة الأمامية لإبراز حجم التشويه والتحريف الذي تعرضت له.

ولكن عناصر السجل النصي المتنافرة دلاليا في السياق، عندما تتجاور وتتآلف داخل النص تترك عدة بياضات بينها، فيعمل القارئ بواسطة رصيده على تفكيك شفرات تلك العناصر، وجعلها تتبادل الإضاءة فيما بينها، بحيث يسمح «كل معيار بإدراك وفهم ما تقصيه المعايير الأخرى، أي حدودها الخاصة وما تعجز عن إدماجه أو تغطيته، وبهذه الكيفية يبلغ السجل النصي المعلومات»[1]. علاوة على أن هذه العناصر المتجاورة في النص لا يمكن اعتبارها متنافرة، لأنها، جميعها، تخضع لتشويه واحد ومتجانس. وهذا التشويه المتجانس، هو الآخر، ليس جاهزا أو واضحا في النص، بل يجب على القارئ صياغته أيضا، إنه بياض ينبغي على القارئ أن يملأه. وبهذه الطريقة فقط، يمكن للقارئ أن يصوغ موقف النص من السياق ويقوم بتعينه، لأن ردة فعل النص على السياق والواقع، ليست واضحة المعالم في بنياته النصية، بل تكون بمثابة بنية «سلبية» أو فارغة داخل النسيج النصي. وعندما تملأ من قِبَل القارئ، يبدأ الشيء الجمالي للنص في التحقق بشكل جزئي وتدريجي. وبتعبير آخر، إن السجل النصي «ليس تحديدا لمرجعية معينة، بل هو «رسم تخطيطي لمرجع ما»»[2].

ولكن البناء الذي يقوم به القارئ للموضوع الجمالي المتحقق في فراغات السجل وبياضاته، لا يمكن، بأي حال من الأحوال، اعتباره بناء اعتباطيا، لأنه يظل، دائما، مشروطا بالمفهوم المحوري الثاني في نظرية أيزر حول القراءة، وهو مفهوم «الاستراتيجيات النصية». فالاستراتيجيات النصية هي التي تقوم بتوجيه عمليات البناء والتحققات التي يقوم بها القارئ للشيء الجمالي.

تقوم الاستراتيجيات النصية بواحدة من أبرز الوظائف في عملية القراءة، وهي وظيفة التنظيم بين التحققات الجمالية التي يقوم بها القارئ وبين إشاراتها المرجعية المحتملة. ولكنها ليست الوظيفة الوحيدة التي تقوم بها، بل إنها تقوم بوظائف أخرى من قبيل التمييز بين أفعال الفهم المحتملة وبين أفعال الفهم الممكنة. وبالأحرى فإنها لا تقوم بوظيفة التنظيم نفسها، بل تقدم، فقط، احتمالات لهذا التنظيم، لأنها إن نظمت هي كل شيء، فلم يعد ثمة دور للقارئ لكي يقوم به. وبواسطة تخطيطات التنظيم التي تؤشر عليها الاستراتيجيات النصية، يعمل النص على استثارة خيال القارئ على افتراض التحققات والتجسدات المحتملة. أما إذا نظم النص بنفسه «عناصره بصورة صريحة فإننا كقراء إما سنترك الكتاب ملالة أو سنسخط على محاولة تحويلنا إلى سلبيين تماما»[3].

يبدو أن التفاعل بين القارئ والنص تتحكم فيه بشكل عميق هذه الاستراتيجيات النصية نفسها. فهي تقوم أولا بدور تنظيم عناصر السجل النصي في بنية الواجهة الخلفية والأمامية، وتقوم، ثانيا، بالتخطيط

1 – نفسه. ص196.

2 – عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص199.

3 – فولفغانغ أيزر: فعل القراءة. ص95.

لاحتمالات فهمها وتوجيهها. إضافة إلى أن هذه الوظائف تعد بمثابة البنية المشتركة لنجاح التواصل بين القارئ والنص.

إن غاية الاستراتيجيات العميقة هي «نزع سمة الألفة عن المألوف»[1]. يعني ذلك أن الاستراتيجيات تهدف إلى تشويه عناصر السجل وإزالة أي ارتباط لها مع سياقاتها الأصلية وجعلها تبدو في العالم النصي عارية من إشاراتها السياقية. ولكن القارئ في عملية القراءة، وهو يقوم بتنظيم بنية العناصر المنتقاة، يحدد لكل عنصر تيمة وأفقا خاصين به. والتفاعل بين هذه الرؤى الجزئية المتشكلة والمتنافرة هو الذي يخطط لتحقق المعنى والموضوع الجمالي. فالموضوع الجمالي هو الآخر، ليس شيئا متجانسا ومتناسقا، بل هو مجموعة من الإشارات والعلامات والآفاق الجزئية المنتشرة في مختلف أحياز عالم النص. فهو يتشكل ويتحقق، فقط، عبر عمليات التركيب والتجميع التي يقوم بها القارئ بتوجيه من تلك الاستراتيجيات نفسها. كما أن عمليات تدليلها وتأشيرها تتم من خلال تعالقها النصي أثناء عمليات التركيب والتجسيد القرائية.

فالتفاعل المستمر بين «الرؤى يلقي ضوءا جديدا على كل المواقف الماثلة لغويا في النص، فكل موقف يوضع في سياق جديد مما يؤدي إلى لفت القارئ لجوانب لم تتضح أبعادها بعد. من ثمة فبنية التيمة والأفق تحول كل جزء من أجزاء النص إلى زجاج شفاف، بمعنى أن كل جزء يظهر في مواجهة الأجزاء الأخرى، وبالتالي فهو ليس نفسه فقط، بل يعد في الوقت نفسه انعكاسا لغيره من الأجزاء»[2].

يتضح أن كل جزئية معنوية ودلالية متحققة تتمدد وتتغير من خلال علاقاتها النصية بالمواقف الأخرى. وهكذا يظهر أن عملية القراءة نشاط معقد ولا يسير في اتجاه واحد، بل هناك «وجهة نظر جوالة» تختص بعملية التجميع والتركيب بشكل متداخل ومتحول باستمرار، وهي أكثر التصاقا ببنية القارئ الضمني أو هي جانبه النصي. وتقوم وجهة النظر الجوالة بوظيفة نصية أخرى، وهي تعديلها المستمر لأفعال الفهم المتحققة. حيث إن القارئ كلما تقدم في عملية القراءة ،كلما قام بتشكيل مجموعة من أفعال الفهم المختلفة والخاصة بكل جزء نصي مقروء من النص. وسيرورة القراءة تجعل وجهة النظر الجوالة تقوم بهدم أفعال الفهم السابقة أو تغييرها أو تعديلها في ضوء أفعال الفهم الجديدة. وتتحول أفعال الفهم المعدلة والمنفية إلى الذاكرة، ولكنها لا تلغى بصفة نهائية، بل يحتفظ بها في الذاكرة ليستثمرها القارئ، في نهاية المطاف، في بناء الموضوع الجمالي النهائي للنص الأدبي. بات من الواضح إذن، أن «هناك تفاعلا مستمرا خلال عملية القراءة بين التوقعات المعدلة والذاكرات المتحولة. أما النص نفسه فلا يصوغ التوقعات أو تعديلها؛ كما أنه لا يحدد طريقة الربط بين الذاكرات. فهذه مسألة تخص القارئ نفسه، وبالتالي تكون لدينا هنا نظرة أولى في الطريقة التي يساعد بها النشاط التركيبي للقارئ النص على أن يترجم وينتقل إلى ذهنه»[3].

هذا، ونجد أن النص يقوم بتخصيص جملة من الفضاءات النصية لتدخلات القارئ، تكون قمينة بتمكينه من المشاركة الفعالة في بناء المعنى الأدبي. وليست هذه الفضاءات سوى ما يسميه أيزر بـ«أماكن

1 - نفسه. ص96.

2 - نفسه. ص105.

3 - فولفغانغ أيزر: فعل القراءة. ص119.

اللاتحديد» التي تتشكل بوصفها تفككات أو فجوات أو بنيات قلقة وهشة في بنية النص الكبرى. والجدير بالذكر أن هذه الفراغات والبياضات ليست بياضات أو فراغات لفظية ولغوية، ولكنها دلالية وسياقية وضمنية. فهي لا تظهر على مستوى اللغة النصية، بل فقط على مستوى الدلالة النصية. بمعنى أن لغة النص ليست ناقصة، بل تامة بشكل كامل، لكن الفراغات والبياضات تؤخذ على أنها بنيات نصية دلالية غير تامة تعمل على تحفيز خيال القارئ واستثارته وتفعيله «حسب شروط يضعها النص»[1].

بيد أن أيزر لا يرى أن هناك نوعا واحدا من الفراغات والبياضات النصية، بل إنه يؤكد وجود أنواع مختلفة وبنيات متعددة من أشكال البياض النصي. فهناك البياض الذي يكون بين العناصر المنتقاة في السجل النصي، حيث تتحول دلالتها الخلفية إلى بياض مُمْحُو، يتطلب من القارئ إعادة تحقيقه. وهناك البياضات التي تكون على مستوى العلاقات النصية بين عناصر السجل النصي نفسه، والبياضات الكائنة في وجهة نظر القارئ الجوالة والمتحددة في التعديلات المنفية والمؤكدة. والفراغات التي تكون قائمة بين المنظورات النصية المختلفة، التي تتطلب من القارئ التوفيق بينها... وبعبارة أخرى، فإن البياض أو الفراغ النصي هو كل بنية نصية غير مكتملة دلاليا تدعو القارئ إلى المشاركة في التحقيق. إذ أن كل مشاركة منتجة للقارئ في النص، هي مشاركة تتم في بنية الفراغ أو البياض النصي. إن سيرورة القراءة نفسها تحكمها هذه البياضات النصية التي تكون دائما وظيفتها مزدوجة «تحفيز وإثارة أفعال البناء والتوليف لدى القارئ، ومراقبة هذه الأفعال والتحكم فيها، ما دامت تدفعه إلى انتقاد نتاجاته الخاصة والتخلي عنها لبناء تشكيلات أخرى تكون أكثر ملاءمة»[2].

ولكن البياضات النصية لا ينبغي فهمها على أنها أماكن للفصل بين الأجزاء النصية، بل على العكس، ينبغي فهمها على أنها أماكن للربط بين تلك الأجزاء، الربط الذي يقوم به القارئ نفسه، فلولاها لما كان ثمة دور للقارئ أصلا. إن بنية الفراغات والبياضات النصية تشكل، في عمقها، «نصا تحتيا غير منطوق، كما تشكل غيابا بين الكلمات أو تحت السطح. ويطلق أيزر على هذه البنية التحتية غير المكتوبة مصطلح «النفيية»»[3].

لعلنا الآن، قد وصلنا إلى النقطة الجوهرية في نظرية أيزر، وهي أن مختلف الاستراتيجيات النصية، هي فقط علامات على طريق القارئ في قراءته النصية، وأن الطريق الذي يسير فيه القارئ هو بياضات النص وفراغاته التي تشكل البنية العميقة لأي نص أدبي؛ أي سلبيته أو نفيته. إن القارئ في الواقع يتتبع «أشكال الغياب، ومن ثم يسهل عملية التواصل»[4]. إن هذه البنية العميقة للنص الأدبي (النفيية)، تسمح للقارئ بالانفلات من ربقة الإديولوجيا السائدة في العالم لكي يدرك مأساتها أو همومها الإنسانية التي تفرزها، أو أشكال وجودها الاجتماعي. فتساعده (أي النفيية)، من خلال عملية القراءة، على التحرر من إسار الحيوات اليومية، لاستيعاب وجهات نظر أخرى كامنة في العالم، ولكنها ظلت مقموعة ومغيبة من

1 – عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص221.

2 – نفسه. ص 226.

3 – روبرت سي: هولاب. نظرية التلقي. ص497.

4 – نفسه. ص497.

قبل الإيديولوجيا المهيمنة. وبالتالي تعد النفية «المكون الأساسي (...) في عملية التواصل التي تنطوي عليها النصوص الأدبية»[1].

3- التفكيكية وانزلاق الدلالة المستمر

بقي الآن أن نشير، على عجل، إلى تصور مختلف معرفيا ومنهجيا وإجرائيا عن التصورات المختلفة التي عرضناها، ولكنه مُشاكل لها من حيث الموضوع؛ حيث تناول هو الآخر موضوعة القراءة، وإن كانت تلك المُشاكَلة تتم من منظور مختلف. ونحن، هنا، لا نعني بالتصور المختلف شيئا آخر غير التفكيكية. ويعود ذلك إلى أنها انشغلت، هي الأخرى، بموضوعات القراءة والقارئ والدلالة. يمكن القول، بمعنى ما، إن التفكيكية «استمرار للبنيوية ونقد لها في وقت واحد»[2]. بمعنى أن نقد البنيوية يتم، نظريا، من داخل النسق البنيوي نفسه.

فالوحدات البنيوية المشكلة لبنية ما، تمثل، بالنسبة لدريدا، خاصية الترابط والتعالق فيما بينها، وتمثل، أيضا، وفي الوقت نفسه، خاصية الاختلاف عن بعضها. فكل عنصر من عناصر النص، مثلا، يرتبط ببقية العناصر النصية ويختلف عنها في الآن ذاته. وبتعبير آخر، يمكن أن ننظر إلى العنصر النصي بوصفه علامة دالة، لكن هذه الدلالة الخاصة بالعنصر تنزلق وتنتقل من العنصر إلى العلاقة أو بنية العلاقة، بحيث يعتبر الدال بديلا للمدلول وإرجاء له واختلافا عنه. فكل دلالة تنزلق، اختلافيا، وتتحول إلى دال جديد وبشكل دائم.

يرى دريدا أن العالم قائم على مركزية خطيرة وهي أحادية المعنى التي تشكل جوهر اللغة. ولن يتحقق التحرر من هذه المركزية إلا «بالكتابة والقراءة على نحو يتخلى عن هذا المثل الأعلى. كما أن تدمير هذا التراث لن يتم إلا برؤية أن كل النصوص التي ينتجها تخدع نفسها بنفسها؛ ذلك أنها تدأب على استخدام اللغة لعمل ما لا تقدر اللغة على عمله. واللغة نفسها إن جاز التعبير تصيب بالضلال أية محاولة لتجاوزها»[3]. أي أن وسيلتي الكتابة والقراءة هما السبيلان الوحيدان الحَريان بتفكيك مركزية اللغة، وتحرير المتلقي من سطوتها.

ويعتمد دريدا -في نسف هذه المركزية -على مقولة «الاختلاف» الذي يشير إلى أن هوية عنصر ما تنطوي، دائما، على اختلاف غير ملحوظ مع نفسه، ففي صلب كل شيء يكمن نقيضه. وبعبارة أخرى، فإن كل عنصر هو مختلف عن نفسه، أو فيه أثر لشيء غائب. غير أن هذا التصور متميز عن تصور هيدجر للأثر. فهذا الأخير عندما كان «يُكَشِّطُ» الكلمة المقصودة (وضع علامة كشطة على الكلمة أي علامة ×)، فإنه كان ينفي معناها ويحتفظ بلفظها. فمثلا كلمة «وجود» المفضلة عند هيدجر، كانت قد تعرضت لسوء استخدام وتشويه دلالي كبير جدا من لدن الاتجاهات الفلسفية السابقة، ومع ذلك فإنه من «الضروري

1 - روبرت سي هولاب: نظرية التلقي. ص497.

2 - آن جفرسون وديفيد روبي: النظرية الأدبية الحديثة؛ تقديم مقارن. ترجمة سمير مسعود. ص195.

3 - ريتشارد رورتي: التفكيك. ترجمة حسام نايل. ص284.

استخدام نفس المفردة طالما أن اللغة لا تقدم غيرها»[1]. ولكن كَشْطَ مفردة الوجود (الوجود) يتم على نحو يجعلها ملغية ومقروءة في الوقت نفسه. أما عند دريدا فإن مفهوم الأثر لا يؤخذ على أنه يُضارع هذا الفهم الهيدجري السابق، بل يختلف معه اختلافا كبيرا. فمفردة الأثر تقدم نفسها على أنها علامة على حضور سابق أو أصل سابق أو هيمنة سابقة.

بيد أن مفهوم الأثر لا يمكن إدراكه إلا من خلال إطلالة الغياب في كيان الحضور؛ أي أن الأثر هو بمثابة حضور لشيء غائب، لا يمكن الوصول إليه من خلال انبعاثه من الغياب وحضوره في الحضور، بل إن الحضور نفسه سلطة لذلك الأثر الذي يظل يلح على الحضور لجعلنا نلتفت إلى درجة غيابه وقوة حضوره في الآن نفسه. ولكن بهذا الفهم؛ أي بفهم حضور الغياب الحاضر في الزمن، يمكن أن تكون للأثر سمة متعالية. إلا أن دريدا يرفض هذه السمة المتعالية للأثر، لأنه، والحالة هذه، لن تكون «الكراماطولوجيا (علم الكتابة) (...). علما أبدا: «إن هاته الدرجة القصوى للكتابة.. لا يمكنها أبدا آن تعرف كموضوع للعلم»»[2].

غير أن تمثيلية الأثر هذه لا يمكن، بأي حال من الأحوال، حدها أو حصرها، فهي دائمة الانزلاق والإرجاء والاختلاف. وحتى الأصل الذي يشير إليه الأثر لا يمكن معرفة درجة أصليته، فقد يكون الأصل المعروف أثرا، هو الآخر، لأصل آخر سابق عليه في الوجود، وبالتالي يستمر انزلاقه إلى ما لا نهاية. ومع استمرارية الانزلاق هذه، تتم، بشكل موازي، عملية اندحار للدلالة وإلغائها وتحويلها إلى دال جديد. فلا، نحن، نستطيع أن نحدد ما هو الأصل، ولا، نحن، نعرف أين تنتهي دلالته المنزلقة. فما يتم تمثيله داخل الكتابة «ليس إلا ظلا أو انعكاسا لما يعد تمثيلا. إنه تلاحم خطير وتواطؤ مؤذ بين الانعكاس والمعكوس الذي يستسلم للفتنة بصورة نرجسية. في لعبة التمثيل هذه لا يمكن الإمساك بنقطة البداية. هناك أشياء ومياه وصور وإحالة لا نهائية بعضها لبعض، ولكن ليس هناك منبع»[3].

ولكن هذا التصور يدخلنا، حتما، في متاهة دلالية وتأويلية لا حد لها. وهو الأمر الذي يشير إليه فكتور زيما بقوله: «إذ يلح هابرماس على واقع أنه حتى ممثلو التفكيكية لا يمكنهم أن يتخلوا عن فكرة أنه يجب أن يكون ممكنا نقد التأويلات المغلوطة انطلاقا من إجماع مثالي يقترح كبديل من التفكيكية ومن ال-«بارا تاكسيس» الأدورنية فكرته عن وضع إيصالي مثالي، ويتميز هذا الوضع بغياب تحرفات إديولوجية، ونفسية وسياسية وبإرساء مصطلح متجانس يقبل به كل المشاركين»[4].

ونجد أيضا أصواتا أخرى معارضة للتفكيكية، تدعو إلى ضرورة قيام فلسفة للمعاني. فاللغة، على عكس الكيفية التي فهمها بها التفكيكيون، ذات استخدامات متعددة وقواعد نحو منطقية. إذ لا يمكن ابتسار هذه المحددات الضرورية في المعنى. فالسياقات التداولية بمختلف الاستلزامات الحوارية التي تفرضها، والقواعد النحوية للغة تدخل بشكل كبير في تخصيص المعنى وضبطه وتوجيهه. ومن هذا

1 - **جايتريا سبيفاك وكريستوفر نوريس**: صور دريدا؛ ثلاث مقالات عن التفكيك. ترجمة حسام نايل. ص29.

2 - **سارة كوفمان وروجي لابورت**: مدخل إلى فلسفة جاك دريدا؛ تفكيك الميتافيزيقا واستحضار الأثر. ترجمة إدريس كثير وعز الدين الخطابي. ص 31.

3 - **جاك دريدا**: في علم الكتابة. ترجمة أنور مغيث ومنى طلبة. ص110-111.

4 - **بيير فكتور زيما**: التفكيكية؛ دراسة نقدية. تعريب أسامة الحاج. ص181.

المنظور، لا يمكن إلغاء هذه الشروط التواصلية والقاعدية التي تتميز بها اللغة والتواصلات اللغوية بما فيها النصوص الأدبية نفسها، ونرى بأنها أحادية الرؤية فنلغي دورها بشكل كامل. فهناك خطأ فكري حسب ويتجنستون مستمر «في النظرية النصية ما بعد السوسيرية التي توجد ظاهرة مروعة للفصل بين الدال والمدلول. ولننظر إلى هذه الظاهرة كمشكلة أو تناقض ظاهري معناه إعادة نفس الأخطاء التقليدية المتضمنة إعادة توقع ارتباط اللغة مباشرة بالأهداف والأفكار»[1].

إجمالا، يتضح من خلال ما سبق، أن مجمل أفكار دريدا ومفاهيمه تدور في فلك عملية القراءة والتلقي، رغم أن استراتيجيته تشتغل في مجمل أنساق الخطاب البشري، وليس الخطاب الأدبي فقط. إلا أننا اقتصرنا فقط على بعض مفاهيمه، ولم نُشِرْ إلى الأخرى التي تكتسي، هي أيضا، أهمية بالغة مثل «الانتشار» و«التكملة» و«الانحراف» و«العمى» و«الأصل» وغيرها كثير.

ولكن مدار الأمر ونَسْغِه يحوم حول إشكالية جوهرية عنده؛ وهي أن لا وجود لدلالة ثابتة أو شبه ثابتة أو موضوعية، بل كل ما هنالك هو انزلاق مستمر للدلالة بشكل لا نهائي. ويظهر من خلال هذه النقطة ذلك الاختلاف الجلي بينه وبين تصور ياوس وأيزر حول الموضوعة نفسها. ورغم ذلك يمكن القول إن هناك تَفْكيكيين آخرين لم نتوقف عندهم، ومرد ذلك أنهم جميعا يدورون في فلك تفكيكية دريدا استيحاء وتطبيقا وحوارا ليس إلا، ما عدا بول دي مان الذي يعد صاحب مشروع تفكيكي خاص بلا مراء، وقد أشرنا إلى بعض أفكاره سابقا.

وقد انتشرت التفكيكية وأثرت في مختلف الاتجاهات النقدية ما بعد البنيوية، لا سيما في النقد الثقافي والنقد النسوي والنقد اليساري ما بعد الماركسي والنقاد السود والنقد السياسي وغيرها. وهكذا نجد في كتابات إدوارد سعيد وإعجاز أحمد وهومي كي بهابها وجايتريا سبيفاك كثيرا من مفاهيم التفكيكية وأفكارها التي وظفها هؤلاء في تفكيك الخطابات الاستعمارية وإبراز الخلفية الكولونيالية التي تصدر عنها، والمركزية التي ترمي إلى تثبيتها في أنساقها الفنية والجمالية.

وهكذا يمكن القول إن التفكيكية -بالرغم من التجريح والنقد البالغ الذي تعرضت له-، قد انتشرت في أشكال نقدية جديدة، وأمكننا وصفها، داخلها، باعتبارها آلية إجرائية ناجعة وفعالة للكشف عن خفايا النصوص وأسرارها وتفكيك مكوناتها وإبراز ما تحويه من تصورات وخلفيات مختلفة ومتباينة.

المصادر والمراجع

أ- العربية

- آن جفرسون وديفيد روبي: النظرية الأدبية الحديثة؛ تقديم مقارن. ترجمة سمير مسعود. منشورات وزارة الثقافة. دمشق. سوريا. ط1. 1992م.

1 - كريستوفر نوريس: التفكيكية؛ النظرية والتطبيق. ترجمة رعد عبد الجليل جواد. ص212-213.

- **بيير فكتور زيما:** التفكيكية؛ دراسة نقدية. تعريب أسامة الحاج. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت. لبنان. ط1. 1996م.
- **جاك دريدا:** في علم الكتابة ترجمة أنور مغيث ومنى طلبة. المجلس العلى للثقافة. القاهرة. ط1. 2005م.
- **جايتريا سبيفاك وكريستوفر نوريس:** صور دريدا؛ ثلاثة مقالات عن التفكيك. ترجمة حسام نايل. مراجعة وتقديم ماهر شفيق فريد المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. ط1. 2002م.
- **روبرت سي. هولاب:** نظرية التلقي. ترجمة محمد بريري. ضمن موسوعة كمبردج في النقد الأدبي. المجلد الثامن الموسوم بـ «من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية». تحرير رامان سيلدن. مراجعة وإشراف ماري تيريز عبد المسيح. المشرف العام. جابر عصفور. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. ط1. 2006.
- **ريتشارد رورتي:** التفكيك. ترجمة حسام نايل. ضمن موسوعة كمبردج في النقد الأدبي. المجلد الثامن. الموسوم بـ «من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية». تحرير رامان سيلدن. مراجعة وإشراف **ماري تريز عبد** المسيح. المشرف العام جابر عصفور. المجلس العلى للثقافة. القاهرة ط1. 2006م.
- **سارة كوفمان وروجي لابورت:** مدخل إلى فلسفة جاك دريدا؛ تفكيك الميتافيزيقا واستحضار الأثر ترجمة إدريس كثير وعز الدين الخطابي. إفريقيا الشرق. الدار البيضاء. ط1. 1991م.
- **عبد الكريم شرفي:** من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: دراسة تحليلية في النظريات الغربية الحديثة. منشورات الاختلاف. الجزائر. الدار العربية للعلوم. بيروت. ط. 1. 2007م.
- **فولفغانغ أيزر:** التخييلي والخيالي؛ من منظور الأنطروبولوجية الأدبية ترجمة حميد الحمداني والجلالي الكدية. مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء. ط1. 1998م.
- **فولفغانغ أيزر:** فعل القراءة. ترجمة عبد الوهاب علوب. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة ط1. 2000م.
- **كريستوفر نوريس:** التفكيكية؛ النظرية والتطبيق.ترجمة رعد عبد الجليل جواد. دار الحوار للنشر والتوزيع. اللاذقية. سوريا. ط1. 2008م.
- **ناظم عودة خضر:** الأصول المعرفية لنظرية التلقي. دار الشروق للنشر والتوزيع. عمان. الأردن. ط1. 1997م.
- **هانس روبرت ياوس:** التاريخ الأدبي بوصفه تحديا للنظرية الأدبية. ضمن مؤلف «نظرية الأدب في القرن العشرين». لنيوتن ك.م. ترجمة عيسى علي العاكوب. عين للدراسات والبحوث. القاهرة 1996م.
- **هانس ربرت ياوس:** جمالية التلقي؛ من أجل تأويل جديد للنص الأدبي. ترجمة رشيد بنحدو. المجلس *الأعلى للثقافة. القاهرة ط1. 2004م.*

ب - الأجنبية

- **H. R. Jauss:** *Pour une esthétique de la reception. Ed. Gallimard. Paris 1978.*

Wolfgang Iser: Reader Responce Criticism in Perspective.

العروض الخليلي:
مرجعية الكتابة في التأسيس والمنهج

محمد فاوزي[1]

1- ميلاد غامض

يسعى هذا المقال إلى إخراج ميلاد علمي العروض والقافية من دائرة الغموض والأسطورة إلى سياق أكثر مقبولية في النظر الى تطور المعرفة، حيث يسلط الضوء على كون هذين العلمين[2] إنما هما نتاج لانتقال الثقافة العربية من طور الشفوية إلى طور الكتابة .

لا يمكن تصور اكتشاف الكتابة دون وجود دولة أو ما يشبه الدولة في تنظيم المجتمع[3]، فحاجة الجماعة المنظمة إلى الكتابة أسبق من احتياج الأفراد إليها، على أن احتياج العروض العربي إلى الكتابة لكي يخرج إلى الوجود، دل في وقته أيضا على تجاوز هذه الحاجة لحدودها التواصلية إلى شكل من النقلة الحضارية التي أثمرت ظهور علم مستقل، واستثمارها في مجال الفنون المتعلقة بالعمارة والرسم والنقش والزي وغيرها.

على الرغم من حجم وتنوع التراث الذي تخلف عن الخليل بن أحمد الفراهيدي في معجم العين وعلمي العروض والقافية، والكم الهائل من المسائل اللغوية المتضمنة في كتاب سيبويه تحديدا، فإن سياقات نتاجه العلمي وأخبارها الدالة شحيحة ويكتنفها الاختلاف أحيانا[4]. من ذلك أن اهتداءه إلى علم العروض والقافية لا تمدنا بشأنه المصادر بما يصح أن يكون سببا معقولا من الناحية العلمية يضعه ضمن سياق من التطور المعرفي في القرن الثاني للهجرة، فهو علم غامض النشأة ولم يرتبط بمقدمات واضحة تقود إلى

---

1 - أستاذ العروض والبلاغة. كلية الآداب. الجديدة.

2 - غالبا ما يشار إلى هذين العلمين بمصطلح واحد هو علم العروض من غير تفريق بين عِلميْ الأوزان والقوافي.

3 - ظهرت الكتابة في حضارات ارتبطت بوجود ممالك، كما في أوغاريت وسومر ومصر القديمة، وعند قبائل ذات تنظيم اجتماعي مؤطر بسلطة رمزية أو دينية، كما في قبائل المكسيك القديمة. ومن الوقائع الرمزية في الدلالة على احتياج المسلمين في أوائل عهد تأسيس الدولة إلى الكتابة، اشتراطهم على أسرى قريش تعليمها صبية المسلمين، ولا يخرج عن هذا المعنى المشعر بمشروع حضاري مستقبلي، كون اللذين أمرا بتطوير الخط العربي لتيسير القراءة من رموز الدولة؛ علي بن أبي طالب في قصة معروفة مع أبي الأسود الدؤلي، ثم الحجاج بن يوسف وأمره بذلك نصر بن عاصم الليثي.

4 - لم يخلف الخليل (ت 175 على الأرجح) كتابا في علمي العروض والقافية، وما استخرجه فيهما مأخوذ عنه بواسطة تلامذته، وما دُوِّنَ لدى من خلفه من علماء النقد والعروض. ويُزعَم أن الخليل صنف هذين العلمين في كتاب سماه «العروض» وانفرد الزبيدي بجعله كتابين أحدهما اسمه «المثال»، والآخر اسمه «الفرش» طبقات النحويين واللغويين. ص291.

ميلاده[1]، ولربما كان لهذا صلة بارتباطه تاريخيا بشخص واحد هو الخليل، وهي فرادة لا نجدها في باقي علوم العربية حيث يغيب المؤسس الواحد، يضاف إلى ذلك أن طبيعته الموغلة في التقنية الشعرية جعلته في أبعد نقطة من السلم الذي تقترب أو تبتعد فيه علوم العربية من الغاية الكبرى التي ظهرت من أجلها أولا، وهي خدمة العقيدة كما في البلاغة وسائر علوم اللغة. ولعل عدم وجود ما يوثق لعمل الخليل يفتح أمامنا الباب لافتراض يستند إلى معطيات من السيرة العلمية للخليل نفسه، معطيات كفيلة بإبعاد كل تصور عن مجرد التخمين والحدس. ومما يلهم في تناول موضوع العروض من هذا الجانب، طبيعته وشكله المثيران للفضول والمغريان بطرح السؤال: كيف توصل الخليل إلى هذا؟

2- الطريق الى العروض

قد نقول إن تطوير الخليل نظام علامات الشكل والنقط، كان مرجعا في استكشاف السياق العلمي الذي عبد الطريق أمامه إلى معرفة إيقاعات الشعر.

وقد ظلت محاولتا أبي الأسود الدؤلي وبعده نصر بن عاصم الليثي في وضع نظام بدائي ييسر القراءة متعثرتين[2] إلى أن جاء الخليل ووضع هذا النظام العلامي الذي لازال الخط العربي يتبناه إلى اليوم[3].

ومن المفيد عند البرهنة على كون الخليل إنما اهتدى إلى قواعد العروض من باب اشتغاله على علامات الشكل، الوقوف عند ما قام به من مراجعات متكررة وتقليبات متنوعة، اشتغل فيها على المادة الصوتية وعلى تمثيلاتها الأيقونية وحتى على تمثيلاتها الإنجازية في الميميك؛ من ذلك مثلا تصوره للقيمة الصوتية للتنوين على أنها ليست أصلية في الكلمة - وهو الذي اشتغل على الجذر- فجعل له علامة منفصلة عن الكلمة -كتابٌ/ كتابن- ولا شك أن في مثل هذا الاختبار كانت الانعطافة الضرورية والحاسمة إلى علم العروض في ما يشبه مبدأ لا شيء يضيع، كل شيء يتحول، ثم نقله الشكل الدائري الذي تتخذه الشفتان عند التلفظ بالضمة إلى علامة شبه دائرية، ثم محاكاته لانخفاض الشفة السفلى عند التلفظ بالكسرة إلى علامة مرسومة أسفل الحرف...الخ.

من شأن هذه التفصيلات أن تشعرنا بمدى كون ابتكار نظام خطي للعلامات ذي وظيفة تمثيلية للأصوات هو أكثر تعقيدا عند بنائه من مجرد فهم واستيعاب هذا النظام وهو جاهز كما عند المتعلم؛ بمعنى أننا نتساوى مع الخليل في فهم العلاقة بين الدال الخطي من جهة، والدال الصوتي من جهة أخرى. ولكن الذي انفرد به الخليل هو شكل من معاينة المراحل التي مر بها وضع هذا النظام أي (بروفاته و كواليسه). ونميل هنا أيضا إلى أن الخليل وسع من مساحة المادة التي اشتغل عليها بنقل الاختبار والملاحظة من النثر إلى الشعر،حيث وقف على توال غير اعتباطي للساكن والمتحرك.

يحمل الدرس العروضي في شقه التطبيقي كثيرا من ملامح المرجع الكتابي الذي أسسه، فنحن واجدون استخداما خاصا من طرف الخليل لخصائص وإمكانات الكتابة في ذلك الشرح الخطي الذي ننتهجه في تقطيع البيت، حيث نعمد إلى فك التضعيف، واعتبار المد سكونا، وحذف أول الساكنين إذا آلتقيا، وغير ذلك من العمليات التي تعالج الوقائع الصوتية عند تحويلها إلى دوال خطية.

1 - يستثنى ها هنا ما وجده الخليل من معرفة سابقة عليه ببعض عيوب القوافي

2 - السيوطي: الإتقان في علوم القران ج4/ 160.

3 - ينسب إلى الخليل كتاب في «النقط والشكل» ذكره القفطي وابن النديم والسيوطي.

ويقتضي منطق الترتيب في تصور المشهد التأسيسي لعلم العروض أن الخليل لم يشرع في تصنيف الأوزان إلا بعد أن فرغ من القافية، حيث قادته ملاحظاته إلى استخلاص وجود ساكنين في نهايات الأبيات، وأن مقدار الحركات الموجودة بين هذين الساكنين من عدمها، هو نفسه في كل دورة عروضية داخل القصيدة الواحدة.

ولا شك أن استقراءات الخليل تمت بعد ملاحظة وتحديد التشكيلات المتنوعة للقوافي من موصول ومقيد ومردوف ومؤسس وغير ذلك، ثم ولى ناكصا إلى الحشو في اختبار لاحق ليقف على تشكيلات وزنية ليست القافية إلا امتدادا لها، يتخذ شكل اللازمة المترددة في فضاء زمني/ مساحي متناسق، واستطاع تبويب هذه التشكيلات بجهد شبه حاسوبي لا شك أنه كبير.

نجد ما يدعم هذه الترتيبية (قافية ثم وزن) في اعتبار الصائت الطويل سكونا؛ حيث لا شيء يمكن أن يقود إلى هذه النظرية سوى الدور التبادلي لوظيفة الصوائت الطويلة والسكون الظاهر في بناء المقاطع الأخيرة من الأبيات، فتشابه الوظيفة ذات البعد الكمي في القافية قاد الخليل إلى اعتبار السكون والمد شيئا واحدا، واتبعه في ذلك الصرفيون. لذلك فاعتبار المد سكونا هو نظرية عروضية.

اكتشاف القافية إذن، أسبق من اكتشاف الوزن، وهذا ينسجم مع قوانين الإدراك لكون الأوضح يلفت الانتباه قبل الأقل وضوحا، والتحققات الصوتية التي تمنح القافية طابعا حسيا تجعلها أوضح من الوزن ذي الطابع التجريدي، و«إدراك التماثل بين كلمتين في مقطع أول أو أخير أيسر كثيرا من إدراك التماثل في النسب بين مجموعتين من المقاطع»[1]. وفي معرفة من سبقوا الخليل لبعض أمور القافية، وعدم معرفتهم مثل ذلك في الوزن من القرينة ما يدل على أن الخليل أيضا عرفها قبل الوزن[2].

إن استكمال الكتابة العربية لصورها النهائية في عصر الخليل وعلى يديه، وكون ذلك سببا مباشرا في اكتشاف العروض العربي يصحح الفكرة الشائعة عن ارتباط هذا العروض بالسماع، وما القدرة على تقطيع البيت الشعري بالاستغناء عن التقطيع الخطي إلا مهارة ذهنية تولدها دربة قائمة على نقل فوري لمقطعية كَشَفَتْها الكتابة.

لذلك فصلة العروض بالكتابة ترتد إلى مراحل تأسيسه، ويعاد استعمالها في الدرس العروضي في إنجاز هو أقرب إلى الارتداد إلى ما هو بدائي. وأما ما له صلة بدور السماع، فهو مجرد نقل ذهني لتشكيل مقطعي مرصود لبيت واحد، وليس اختزالا لنظام متكامل. لقد ظلت المبالغة في ربط العروض بطاقات الأذن سببا في عدم الانتباه إلى دور الكتابة في اكتشافه؛ إذ لم يتم التفريق بين مهارة التقطيع الذهني -و هي مجرد نقل لتنظيم مقطعي- وبين أسباب ظهور العلم الذي يصف ويفسر النظام، و يؤسس له نسقا نظريا.

ونحن واجدون في الطريقة التي رسمت بها الدوائر العروضية امتدادا واضحا للبعد الخطي في العروض، كما نجده في التفريق الخطي الذي ميز بواسطته الخليل بين «مستفعلن» و«مستفع لن»، وبين

1 - شكري عياد: موسيقى الشعر. ص114.

2 - ذكر الجاهليون عيوب الإقواء والسناد والتحريد ... في أشعارهم، وللنابغة قصة معروفة في الإقواء. وقد احتفظ الخليل بمعظم هذه المصطلحات.

«فاعلاتن» و«فاع لاتن» لبيان مكان الوتد، وهو التمييز الذي لم يَرُق الجوهري[1] من القدماء، وإبراهيم أنيس من المحدثين[2]، مع أن الخليل جعل منه معالجة خطية لخلاصة دقيقة، قاده إليها استقراء واسع لا يعني بالضرورة أنه كان يفرق بين مردودهما الصوتي في الإيقاع.

ولم تكن الأوزان وحدها في حاجة إلى استثمار معطيات الكتابة لضبط مقاطعها، فعدم قدرة الشاعر البدوي الذي لا يعرف الكتابة على تجريد الحرف بنقل قيمته الصوتية إلى أيقونة دالة عليه (اسم الحرف)، هو ما أدى به إلى الخطأ في فهم نوع الروي. «قالوا لأبي حية: ابْن لنا قصيدة على القاف. فقال:

كَفَى بالنَّأي مِن أسْماءَ كافِ

ولَيْسَ لِحُبِّها إذْ طالَ شافِ

فلم يعرف القاف»[2].

وبخصوص القافية لم يتوصل الخليل إلى وضع تعريف نهائي لها إلا بعد بسط طويل للنماذج والتشكيلات المختلفة، مُعزَّز بالملاحظة والتصنيف. وقد قاده إلى ما يلي:

أن نهايات الأبيات مشتملة بالضرورة على مقطعية يتناوب في بنائها السكون والمد.

أن ما بين هذه المحددات المقطعية يختلف عدد متحركاته من قصيدة إلى أخرى اختلافا يمتد إلى أربعة في الحد الأقصى.

هذان المعطيان كفيلان باستخراج القاعدة الشاملة للقافية، والتي تبنتها الشعرية العربية «من آخر ساكن في البيت إلى الساكن الذي قبله مع الحركة التي قبل الساكن الأول منها». يعني هذا أن أشكال المترادف، والمتواتر، والمتدارك، والمتراكب، و المتكاوس تنخرط في الإيقاع ببعدها الكمي لا الكيفي، وأن الخليل لاحظها قبل إخراجه للتعريف؛ أي إن اختلافها من حيث الكم واتحادها من حيث المبدأ والنظام، مهدا للخليل تعريف القافية[4].

3- عن المنهج

يتصل منهج الخليل في الوزن والقافية بمرحلة التأسيس؛ إذ تبرز كثير من ملامح هذه المرحلة في ثنايا المنهج، فالطابع التجريدي للأوزان، وتداخل إيقاعاتها العائد إلى اشتراكها في عدد محدود من التفعيلات، حملا الخليل -ومن بعده العروضيين على نحو موسع- إلى تصور اشتقاق بعضها من بعض، فأدى هذا إلى تأسيس الخليل لعروضه من أفقين:

1 - الجوهري: عروض الورقة. ص 60-63.

2 - إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر. ص134.

3 - ابن سيدة: المحكم والمحيط الأعظم في اللغة. ج 6. 354.

4 - وما سَوْقُ كتب العروض لأنواع القوافي بحسب عدد متحركاتها بعد التعريف، إلا شكل من الإخراج الذي تقتضيه العملية التعليمية.

أ- وصفي مباشر

ب - نظري يرد فروعا على أصول لبناء نسق منسجم يبرر العلاقة بين التشكيلات.

وتفيد المقارنة بين الوزن والقافية في الوقوف على ملامح هذا المنهج، اذ نجد في الوزن المراوحة بين النظرية والواقع الشعري؛ فالنص الشعري (بيت/ قصيدة) واقعة عروضية يقتضي توصيفها النظر إليها على أنها تشكيل نهائي لسلسلة من الامتدادات، ولشبكة معقدة من التبادلات والتناظرات الموقعية، نتبين منطقها التبريري وطرق الاستدلال عليها كلما ابتعدنا بها عن هذه الصيغة النهائية، يصل هذا الابتعاد مداه عند الدوائر العروضية باعتبارها أصولا لا وجود لها في الواقع الشعري.

كما أن الخليل اشتغل في استقرائه الواسع على مادة شعرية خرج منها في عمل اختزالي بأصل نظري هو الوزن النموذج، وخلو هذا النموذج من الزحافات والعلل يعطي الانطباع في العملية التعليمية بأن الأصل النموذج أسبق من الواقع الشعري، وأن هذا الواقع احتمل التغييرات فقط. وهي طارئة عليه، لا أصيلة فيه.

لذلك فالقول إن الزحافات والعلل آلية للتقريب بين النسق النظري «العروض» السابق على التجربة، والنسق الدلالي المتغير هو قول مضلل، لما فيه من إيحاء بأن الزحافات والعلل طارئة في البناء الموسيقي، والصحيح خلاف ذلك. قد يكون هذا الزعم مفيدا لمحلل الشعر، ولكنه مضلل لدارس العروض. وحتى تسمية «التغييرات» وفعل «تلحق» المستعملين في اللغة الواصفة للعروض يكرسان هذا الفهم الذي يقلب الهرم في النظرة العروضية المتداولة.

أما في القافية، فإن الأصل لا يتخذ النظرية مرجعا، بل الأصل فيها هو استخدامات الشعراء الذين سبقوا الخليل، وإن كان العروضيون وأصحاب القوافي لم يقفوا من هذه الاستخدامات موقف الوصف في إطلاق المصطلحات واستخراج القواعد، بل قادهم السعي إلى تأسيس مرجعية معيارية لها إلى تدخلات تجد أصولها في النقد واللغة؛ من قبيل ذلك، اشتراطهم في الإيطاء أن يتباعد ما بين الكلمتين المتواطئتين بما يصح أن يسمى قصيدة، أي سبعة أبيات. كما اشترطوا فيه أن تختلف الكلمتان دلاليا، وأن اتفقتا صوتيا، وغير هذا كثير في علم القوافي.

وغالبا ما سيقت اشتراطاتهم بلغة صادرة عن موقع توجيهي تعليمي، من قبيل «يجب» و«لا يجوز أن»، وكل صيغ التحسين والتقبيح. ولا تفصح هذه المعيارية أحيانا عن مصدرها؛ من قبيل ذلك اشتراطهم أن يكون الإشباع[1] كسرة، والحال أن هذا الشكل الشعري المطلوب يستمد قيمته الإيقاعية من بناءات صرفية موجودة أصلا في العربية تزود وفرتها ومرونتها -في الاشتقاق- الشعراء بما يكفي من قوالب صرفية جاهزة لاستجلاب قوافيهم؛ فالصيغ الصرفية المناسبة لبناء قافية مؤسسة[2]، حيث تلي الألف كسرة بالضرورة، وفيرة لوجودها في اسم الفاعل واسم الفاعل الدال على الصفة المشبهة والجمع على وزن مفاعل، وبعض صيغ منتهى الجموع الخالية من المد بالياء، والفعل المضارع الدال على المشاركة.

---

1 - الإشباع هو حركة ما بين الألف والروي ككسرة الراء في «شارب».

2 - القافية المؤسسة هي التي يكون بين رويها والألف التي قبلها حرف صحيح كما في «مائل» و«متسارع»...

يؤشر إذن، فك التضعيف، ورسم التنوين، وحذف أول الساكنين إذا التقيا، وتبادل الوظيفة المقطعية بين المد والسكون في القافية إلى نقطة انطلاق في اكتشاف الأوزان من طرف الخليل، فهذه العمليات هي التي أتاحت له تبين الأنظمة المقطعية في القافية أولا، ثم في الوزن ثانيا. وهي تقنيات من صميم الكتابة.

غير أن ارتباط علم العروض بالخليل لم يرفق في تاريخ علوم العربية بجهوده في تطوير الكتابة، ولعل استئثار العلوم الدينية بالمجال النفعي للخط في الرسم القرآني، مقابل انصرافه خارج دائرة الدين إلى المجال الزخرفي أكثر من العلمي، بالإضافة إلى استئثار الحقل الديني بمعظم قضايا الصواتة في القراءات، ثم خروج العروض إلى الوجود علما جاهزا ومختصا بالشعر دون النثر، مع عدم تخليف صاحبه لما يفيد في شرح مسالك توصله إليها، كل ذلك حجب هذا الدور الخفي والمحوري للكتابة، وكان مانعا من أن يُفْهَم أن العروض خرج من ضلعها.

إن علم العروض أحد أهم علامات العصر الكتابي، ويمكن تصنيف اكتشافه ضمن الخط النفعي الذي استمر للكتابة في وقت انطلق فيه الاهتمام بها كفضاء استتيقي، ويعطي دور الكتابة في ميلاد هذا العلم معنى ثانيا لقول جاك دريدا إن تطور الكتابة هو تطور طبيعي وتطور للعقل[1].

ولعل هذا التخمين العلمي يوحي بقدر من الصدفة كانت وراء اكتشاف علم العروض العربي، ومع ذلك فهي صدفة لا تخرج عن قوانين الأشياء في تطور المعرفة ما دامت صدفة مقيدة بالعلم يستند فيها الاكتشاف إلى تراكمات مؤهلة وضرورية[2].

المصادر والمراجع

- **إبراهيم أنيس**: موسيقى الشعر. دار القلم. بيروت. د.ت. ط.
- **إسماعيل بن حماد الجوهري**: عروض الورقة. تحقيق محمد العلمي. دار الثقافة 1984.
- **ابن سيدة**: المحكم و المحيط الأعظم في اللغة. تحقيق جماعي مع اختلاف في تواريخ نشر الأجزاء. دون طبعة وتاريخ النشر.
- **جلال الدين السيوطي**: الإتقان في علوم القرآن. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. مكتبة دار التراث للنشر والتوزيع. القاهرة.
- **محمد شكري عياد**: موسيقى الشعر: مشروع دراسة علمية. دار المعرفة. طبعة 1978م.
- **محمد العمري**: تحليل الخطاب الشعري: البنية الصوتية في الشعر. الدار العالمية للكتاب. المغرب. طبعة1. 1990م.

1 - يراجع ما كتبه الأستاذ **محمد العمري** بشأن الكتابة وما أحال عليه من مصادر في الفصل المتعلق بفضاء الكتابة وبوادر بلاغة المكتوب في مؤلفه البنية الصوتية في الشعر.

2 - تعني كلمة serendipity في الإنجليزية؛ الاكتشاف العلمي الحاصل بالصدفة، وهي مستوحاة من حكاية فارسية تدور أحداثها في جزيرة سرنديب التي اشتقت منها الكلمة، حيث يكتشف ثلاثة أمراء في الغابة أشياء لم يكونوا يسعون إلى البحث عنها.

التخييل في الفكر النقدي المعاصر

المصطفى سلام[1]

لمفهوم التخييل حضور قوي في الفكر الفلسفي العربي والإسلامي، حيث ناقشه الفارابي وابن سينا وابن رشد مثلا من خلال معالجتهم لمفهوم الشعر، وقدموا تصورات وتحليلات يغلب عليها التصور المنطقي من جهة؛ حين اعتبروه قياسا تخييليا يقوم على مقدمات كاذبة ومموهة، كما قارنوا بينه وبين الصناعة المنطقية التي تبدأ بالبرهان ثم تليها الخطابة والجدل وأخيرا الشعر. والتصور السيكولوجي من جهة ثانية، من حيث التأثير النفسي للتخييل على المتلقي، إذ ينفعل انفعالا نفسيا، والنتيجة انقباضه عن أمور أو انبساطه عن أخرى. أي هناك استجابة للمتلقي أما فاعلية التخييل تتم بعيدا عن العقل والمنطق. ثم زاوية بلاغية حيث نظر الفلاسفة باعتباره جنسا يضم أنواعا من التصوير البلاغي كالتشبيه والاستعارة والتمثيل والكناية. كما لهذا المصطلح حضور أيضا في التراث النقدي والبلاغي، سواء تعلق الأمر بالدراسات الشعرية أم البلاغية أم النقدية، ويكفي حكما على ذلك رواج و تداول جملة من النصوص النقدية والبلاغية والشعرية والفلسفية من طرف النقاد والباحثين المعاصرين في دراساتهم وأبحاثهم. وفي نفس السياق، سننظر في قيمة مفهوم التخييل في الفكر النقدي المعاصر من خلال بعض النماذج:

1- التخييل وأدبية النص

من بين خصائص اللغة الأدبية، خاصية التخييل، كيف ذلك؟

يشترك الخطاب الأدبي مع غيره من الخطابات في استعمال نفس الوسيط اللساني (اللغة)، إلا أنه يختلف عنها في طريقة التوظيف، يقول جيرار جينيت: «الأدب هو فن اللغة، لا يكون أثرا أدبيا إلا إذا استعمل بصورة خاصة وأساسية الوسيط اللسان»[2]. إن هذا الاستعمال للغة يطرح أهمية هذا العنصر التكويني للأدب، يقول رولان بارت: « ليس الأدب إلا لغة، أي نظاما من العلامات، إن حقيقته ليست في الرسالة التي يريد أن يؤديها، وإنما كامنة في هذا النظام بالذات»[3] .

يشيد الخطاب الأدبي أدبيته ويشكل هويته من النسق اللغوي، الذي يتشكل كنسق من العلامات المتمفصلة صوتيا ومعجميا وتركيبيا ودلاليا. ولا ينبغي أن ينظر إلى اللغة في السياق الأدبي من جانبها التواصلي الذي يتصف غالبا بالشفافية والتقريرية والموضوعية. إن اللغة في الخطاب الأدبي، تتجاوز

1 - باحث في النقد الأدبي الحديث والمعاصر. جامعة سيدي محمد بن عبدالله. ظهر المهراز. فاس. المغرب.

2 - **Girard Genette:** fiction et diction. p 11.

3 - **Roland Barthes:** essais critique.1964. p 257.

أخلاقيات الفكر المنطقي؛ لتتأسس على أخلاقيات اللغة الإبداعية مثل التكثيف والإيحاء والترميز، عكس اللغة الطبيعية، لغة الإيضاح والتفسير والقائمة علة مبدأ السببية والاستدلال والمنفعة أوالاستجابة للحاجة اليومية ... واستعمال اللغة الطبيعية هو امتلاك للأشياء وتطويق للأنساق والأنظمة، بينما الكلمات في الخطاب الأدبي لا تدل تبعا للأشياء أو تبعا للمرجع، بل إنها تؤسس مرجعا آخر، وتدل بطريقة غير عادية على عالم عادي، ويرى حميد لحمداني أن هذه الخاصية المميزة للغة في الخطاب الأدبي «لا تكون ذات طابع وظيفي خاص، إنها مادة كثيفة ومشحونة ... هي مادة محايثة بامتياز لذاتها، بالمعنى الذي لا تحيل فيه على أي مرجع، بل تتجاهل جميع المراجع»[1].

اللغة الأدبية غير لغة التواصل، وإن كانت تنجز فعلا تواصليا، إنها تختلف عن لغة التقارير والتحقيقات أو تلك التي يتوخى فيها الدقة العلمية والتسلسل المنطقي.

إن اللغة الأدبية تقوم في العمق على عنصر الخيال أو التخييل في عمقه النفسي، وما ينتج عن الخيال في اشتغاله على المستوى الأدبي هو التخييل الفني (شعر، قصة، رواية، حكاية ...) حيث تتمثل الذات أو تتخيل أو تصور لنا عالما، تتحدد طوبولوجيته داخل النص الأدبي، ولا يدرك القارئ صورة هذا العالم إلا داخل الكلمات و بواسطتها[2]. الشيء الذي يجعل من الخطاب الأدبي «بناء جماليا باللغة، يبدعه الإنسان ويجسده بألفاظ اللغة المتصفة بصفات فنية إيحائية في مفرداتها وتراكيبها ومضامينها»[3]. إن اشتغال اللغة في الخطاب الأدبي لا يحكمه إلا المبدأ الفني، ولا يمكننا أن ننظر إلى اللغة في هذا المستوى، بأن نربط بين العبارة اللسانية ومرجعها كما هو الشأن في السياق التداولي الوضعي، أي أن ندرك معناها بالربط بين العبارة وما تحيل عليه؛ ذلك أن العلاقة بين الدال والمدلول في النسق الأدبي علاقة غير مباشرة، أي أن الاعتقاد في ربط الدال بالمدلول ربطا مباشرا هو اعتقاد ساذج، لأن ما تحيل عليه الدلائل في النص الأدبي يتسم بالغياب وما ينوب عنه هو حضور الدلائل[4].

يشتغل الخطاب الأدبي وفق تسنينات ووسائط لغوية، مستثمرا البعد التخييلي أو التمثيلي للغة، ما دامت اللغة أعواض وبدائل عن الأشياء. إن الخصائص التمثيلية للألفاظ تتجاوز المرجع المحسوس إلى الصورة الذهنية[5]. يناقش جيرار جينيت مصطلح التخييل ضمن مفهوم أساسي وعام، يتعلق الأمر بالأدبية، حيث يقول إن اللغة الإنسانية عرفت نظامين من الأدبية[6]. النظام التكويني والنظام الشرطي أو الشكلي، ويحكم النظام الأول نمطان كبيران هما التخييل والشعر، ويضم التخييل نوعي السرد والدراما، يقول جيرار جينيت: «أدب التخييل يفرض بشكل أساسي بواسطة الخاصية المتخيلة لموضوعاته»[7]. فيكون

1 - حميد لحمداني: الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم. ص49.

2 - **Yves Reuter:** introduction a l analyse du roman. p 37.

3 - **ميشال عاصي:** الفن والأدب. ص74.

4 - **ميخائيل ريفاتير:** الوهم المرجعي. ص74.

5 - المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث. ترجمة وتعليق: **قنيني عبد القادر.** ص7 .

6 - **G. Genette:** fiction et diction. p 31.

7 - ibid. p 31.

بذلك التخييل نمطا من الأدبية أو مظهرا من مظاهرها، والنص أو الأثر الإبداعي لا يحقق أدبيته إلا إذا «استعمل وبصورة خاصة الوسيط اللساني»[1].

إن أدبية النص آتية من الاشتغال الخاص للغة، غير أن مجرد التوظيف لا يكفي، أو لا يعد شرطا كافيا لتحقيق الأدبية. هذه الأخيرة تتحين عندما ننظر إلى اللغة في وظيفتها الشعرية المتجلية في إبداع النصوص وخلقها، متجاوزين بذلك الوظيفة العادية للغة في الصيغ الكلامية الموضوعة من أجل الإخبار أو السؤال أو الأمر والوعيد ... بينما يتجلى البعد الفني للغة في انحرافها عن المعيارية. والبعد الفني للغة هو المسؤول عن تكوين أدبية النص؛ يقول أرسطو: «لا تكون اللغة إبداعية إلا إذا كانت وسيلة للمحاكاة، حيث تخلق و تتمثل وتحاكي ... أحداثا ووقائع متخيلة»[2]، ولا تكون اللغة إبداعية إلا «عندما تكون في خدمة التخييل»[3].

إذا كانت الأدبية خاصية كلية، تتمظهر من خلال اشتغال اللغة في بعدها الفني، أي على مستوى طرائق التوظيف اللساني المنفلت من المعيارية، فإن التخييل كاشتغال لغوي خاص يسمح للأدبية بأن تتمظهر وتتجسد. ويعد التخييل عند جيرار جينيت «علامة نمطية و واضحة في اقتراحه (التخييل) لجمهوره هذه اللذة المهملة التي تحمل كما نعرف منذ كانط: علامة الحكم الجمالي»[4]. إن التخييل كبعد من أبعاد النص الأدبي يمس جانب المحتوى أو الدلالة إلى جانب مظهر الشكل أو البناء، فيعتبر ملمحا لتحديد جمالية النص وفنيته. إن الدخول في التخييل يعني «الخروج من الحقل المألوف لاستعمال اللغة المعروف بواسطة هموم الحقيقة أو الإقناع الذي يحكم قواعد التواصل وأدبيات الخطاب»[5]. لقد نظر جيرار جينيت إلى التخييل كاشتغال لغوي وممارسة لسانية، لها خصوصياتها، إنه فعل لغوي مرتبط بغاية ووظيفة. وغائية قول التخييل لا تستجيب لأي شرط من شروط «الصدق والالتزام والقدرة على تبرير جدية القول»[6]، أي صحة مطابقته لما يحيل عليه. إن الملفوظ التخييلي تنتظمه صيغة الادعاء، إنه زعم و إيهام يدعي مطابقته للواقع أو المرجع، أي لما يحيل عليه، بينما هذا الادعاء هو في الأصل تمويه ومراوغة[7]. هو فعل يقدم نفسه دائما تحت معطف الادعاء والزعم، هذه الصفة هي التي تجعل الكون التخييلي المشكل من خلال اللغة، ينفصل عن الكون الطبيعي نتيجة الكسر أو الخروج عن النظام الطبيعي للغة حيث نعرف جهة ومصدر التلفظ في النظام العادي للغة، أي أن التلفظ صادر عن (أنا - أصلية) بينما فاعل التلفظ في الخطاب التخييلي: شخصيات متخيلة أي (أنا - غير أصلية)[8]. إن ملفوظ التخييل «ليس بالصحيح ولا بالكاذب، ولكنه فقط

1 - ibid. p 31.
2 - ibid. p 17.
3 - ibid. p 17.
4 - ibid. p 19.
5 - ibid. p 19 .
6 - ibid. p 46.
7 - ibid. p 46.
8 - ibid. p 46.

ممكن، إنه أحيانا صادق وأخرى كاذب»[1]، وهذا يعني أن تحديد التخييل لا يجدي وفق معياري الصدق والكذب، ما دام لا يخضع في اشتغاله لهذه المعيارية، وتكمن هويته في انزياحه ومفارقته لما هو معياري. الفعل التخييلي فعل إخبار من طرف المؤلف/ المبدع، لكن هذا الإبلاغ لا يتطلب من القارئ التحقق من صدقه أو كذبه، أو الاعتقاد في إخلاصه وجديته، عكس الإخبار في سياق التواصل المألوف. إذ يمكن لنا أن نتحقق من صحة ومدى مطابقة الإخبار لمرجعه، بينما في السياق التخييلي، نكتفي بمضمون الرسالة هو متخيل فقط، وبخصوص رؤية جيرار جينيت للتخييل، يمكن أن نستنتج الملاحظات التالية:

- التخييل نمط أدبي يتضمن نوعين هما السرد والدراما، وذلك من منظور تصنيفي، حيث يبحث في الخصائص البنيوية والدلالية للنمط أو النوع، والتخييل هنا هو مظهر دلالي أكثر منه شكلي، وإن كان للتخييل المتجسد في أنماط خطابية، مظهر شكلي يتطلب الدراسة والتحليل.

- التخييل عنصر مهم لإثبات الأدبية، كما أنه أخص خصائص اللغة الأدبية[2]، غير أن هذا المظهر لا يعد شرطا كافيا لتحديدها، ما دامت هناك خطابات تخييلية غير أدبية، إنه شرط لازم بمعنى أنه جوهر الكيان التكويني للأدب[3].

- التخييل اشتغال لغوي، إنه فعل لغوي له خصوصياته و تمفصلاته البنائية والدلالية، فهو يشتغل على المستوى الفني من اللغة، ولا ينضبط إلى المعيارية القارة التي تكون فيها العلاقة بين الدال والمدلول سطحية وأفقية. بل يؤسس وضعية جديدة حيث المسافة بين الدال والمدلول لا يمكن تحديدها نهائيا، بل المسألة في النهاية هي تأويل ممكن فقط.

- الحقيقة في التخييل حقيقة فنية وتخييلية، لا يمكن معالجتها باعتماد آليات منطقية أو مبادئ عقلانية موضوعية، مثل مبدأ الهوية القائل بأن الشيء يتساوى مع نفسه، أي أن ما يصفه التخييل و يعرض له ينبغي أن يتحقق منه، حسب هذا المبدأ أو حسب معياري الصدق القائل بأن القول (ج صادق إذا وفقط إذا كان ع): (الثلج أبيض) صادقة إذا تحققنا فعلا من أن الثلج أبيض، أو حسب ما تطرحه النظرية المرجعية القائلة بأن معنى عبارة ما هو ما تحيل عليه هذه العبارة في الواقع ... إن التخييل يخرج عن كل هذه القواعد والمبادئ الناظمة للممارسات الفكرية والأنشطة العلمية التي ينجزها الإنسان، فهو خطاب يؤسس منطقه الخاص ويحدد طبيعة الحقيقة التي ينشدها أو يرصدها. إن منطق التخييل احتمالي وافتراضي، واحتماليته قائمة على الهتك والخرق أو العدول والانزياح لا على المطابقة والتماهي.

- التخييل من قبيل الأقوال التي لا يمكن التحقق من صدقها أو كذبها، إنه قول إنجازي لا خبري، وإحالة القول التخييلي إحالة تمثيلية لا تعيينية و المرجع وهمي متخيل.

- التخييل فعل تمثيلي، يجمع بين الشيء الممثل وصورته، إنه يستلب الشيء الممثل ولا يبقي إلا

1 - ibid. p 20.

2 - خوسيه ماريا إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية .ص105.

3 - نفسه. ص112.

الصورة التمثيلية المتخيلة[1]. والتمثيل من بين السمات المحددة للوجود الإنساني، إنه الحيوان التمثيلي الذي تعتبر خاصيته الغريزية متحددة في الإبداع وتوجيه الدلائل والأشياء والرموز التي توظف لشيء ما أو تحل محل شيء ما.

تكمن طبيعة التخييل في كونه عالما افتراضيا، لا يمكن التحقق منه مثلما هو الشأن بالنسبة للعالم الواقعي، فالمؤلف والقارئ الفعليان ينتميان إلى العالم التجريبي، بينما الشخصيات والحكايات والوقائع والصور الشعرية تجري في العالم التخييلي، أي أنها تنتمي إلى عالم افتراضي ممكن فقط، إذ لا يمكن التحقق من وجودها العيني. وتكمن الخاصية الجوهرية للخطاب التخييلي في افتقاره إلى خاصية التعيين التي تميز الاستعمال العادي للغة[2]، حيث الدال يعين مدلوله بصورة خطية، بينما في خطاب التخييل تنفلت المدلولات من إسار التعيين وتشط عن طوق التحديد. كما يتعارض التخييل مع الخطاب العلمي، حيث يتعين المرجع وتتحدد خصائصه، على عكس التخييل، ليس هناك مرجع معين وكما يشير (جون لوكاليو) إلى أن اللغة التخييلية تتميز بضبابية القرائن وتداخلات زمانية وأقنعة تلفظية وانتهاك لمحافل اللسان المعيارية[3]. وينطلق تزفيتان تودوروف من العبارات اللسانية التي تشير إلى ظرف خارجي أو مرجع يتحدد خارج العبارة اللسانية، في هذه الحالة نقول إن الملفوظ اللساني يحدد مرجعا، بينما توجد ملفوظات لسانية لا تحدد مرجعا، إنها تشكل ما أشار إليه تودوروف في معجمه بالملفوظات التخييلية أو الخطاب التخييلي. والتخييل هنا يعني الأدب بصفة عامة، إنه خطاب لا يحدد مرجعا بل يصف تخييلا. ويتجاوز الخطاب الأدبي أو التخييل التصور التقليدي للحقيقة؛ حقيقة عبارة أو ملفوظ تتجلى في مرجعه، إذن، و تبعا لتودوروف، التخييل هو ما لا مرجع له.

التخييل و العوالم الممكنة

لقد تم توظيف العوالم الممكنة في المجال السردي من طرف أمبرتو إيكو، مع وعيه بالمشاكل التي يمكن أن يطرحها هذا المفهوم، لأن السياق الفلسفي والمنطقي الذي ارتبط به «العالم الممكن «يختلف عن السياق السردي الذي استثمر فيه، وقد قدم إيكو تعريفا لهذا المفهوم كالتالي: «العالم الممكن هو وضع للأشياء معبر عنه بواسطة مجموعة من القضايا التي تكون فيها كل قضية إما ب أو لا ب. وهو عالم يتكون من مجموعة من الأفراد المزودين بخصائص، وبما أن هذه الخصائص أو المحمولات هي عبارة عن أفعال، فإن العالم الممكن، يمكن النظر إليه كذلك باعتباره مجرى من الأحداث، وبما أن هذا المجرى ليس متعينا، بل هو ممكن فإنه يلزم أن يكون متعلقا بالمواقف القضوية التي يعلنها أو يعتقدها أو يرغب فيها شخص ما»[4].

العالم الممكن كما تصوره إيكو في المجال السردي، ليس عالما واقعيا، لأن النص الذي يصف حالة الأشياء، أو هذا المسار من الأحداث هو إستراتيجية لغوية تهدف إثارة تأويلات من طرف القارئ

1 - خوسيه ماريا إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية. ص114.

2 - **René Rivara:** La langue du récit. Introduction a la narratologie énonciative. pp 285-286 .

3 - **J. Le Galliot:** psychanalyse et langages littéraires. Théorie et pratique. p 30.

4 - U. Eco. Lector in Fabula. p 165.

النموذجي، وهذا التأويل يمثل العالم الممكن الموسوم أثناء التفاعل التأويلي بين النص والقارئ النموذجي[1]، والنص التخييلي ليس عالما ممكنا فقط، بل هو آلة لإنتاج العوالم الممكنة، و يمكن أن نقف عند ثلاثة عوالم ممكنة في المجال السردي:

- العالم السردي: هو أول عالم يكتشفه القارئ حينما يجد نفسه أمام متن حكائي معين، هذا العالم المصرح به من طرف المؤلف يعرض على شكل متوالية من حالات الأشياء، وذلك وفق المنطق الزمني المشتغل في النص، هذا العالم الحكائي لا يمكن الحديث عنه إلا عند آخر متوالية. والعوالم السردية المعطاة في النص لا تعتبر عوالم مستقلة بذاتها، بل قد تكون حالات لنفس العالم الممكن، ويحق للقارئ أن يقارن حالة معطاة في النص مع حالة من حالات عالمه الخاص. كيف يتعامل القارئ مع هذه العوالم؟ القارئ وهو يتلقى المتواليات السردية، وقد تخالفه، فيضطر إلى تغييرها. وهكذا يتوقع القارئ و المتواليات السردية تثبت ما يتوقعه أو يحتمل توقعه، إلى آخر متوالية في النص.

- العالم السردي للشخصيات: لقد ركز إيكو على عنصر الشخصية كعينة أساسية من العوالم الممكنة المرتبطة بالنص السردي، حيث يعرض العالم السردي للشخصية كمسار من الأحداث والأقوال الخاصة بهذا العنصر، كما تتخيله هذه الشخصية أو تتمناه أو تريده ... وحالات المتن يؤكد هذا التوقع أو يلغيه.

- عالم القارئ: يبنى النص التخييلي اعتمادا على وجود قارئ نموذجي، أي أن العوالم الممكنة التي تشيد في النص يريدها المؤلف أن تحقق أفق انتظار القارئ، وأن تنسجم مع توقعاته، غير أن القارئ للنص يمكن أن يتجاوز هذا الأفق الذي حدده له المؤلف، وحددت معالمه العوالم الممكنة، إذ للقارئ أن يخرج عن النص وينجز استدلالات قياسية خارج النص، مثلا إذا تعود القارئ أنه إذا تعرف رجل في نص سردي إلى امرأة و أحبها سيترتب عن ذلك زواجه منها، القارئ ينشئ مثل هذه التوقعات استنادا إلى موسوعته، لأنه أثناء تفاعله مع النص لا ينطلق من فراغ، بل من موسوعته الثقافية والمعرفية ومن خبرته في التفاعل مع النصوص.

1- مقومات الفعل التخييلي

طرح (فولفغانغ إيزر) تصورا واضحا حول نظرية الأدب، له ثلاثة حدود، إذ يمكن النظر إلى الأدب إما باعتبار بعده المعرفي أو بعده الوظيفي أو بعده التأويلي[2]. و يفرض البعد الأول على الناظر إلى الأدب أن يتعامل معه كلغة، أي يجب على نظرية الأدب، كخطاب معرفي، أن تكشف عن خصوصية الاستعمال اللغوي داخل الخطاب الأدبي، وأن ترصد علاقة الدال بمدلوله وطبيعة الإحالة، وهل يحكم استعمال اللغة في الخطاب الأدبي نفس المنطق كما هو الشأن في السياق التواصلي ووفق المبدأ القائل بأن اللغة تشتغل بناء على مرجعيتها، أي أنها تقريرية. أم أن الأمر يختلف في السياق الأدبي؟

إذا كان تشكل اللغة يقرر جميع الأنظمة السيميائية كما يقول (بنفنيست) فإن الأدب أحد أهم هذه الأنظمة[3]،

1 - ibid. p 216.

2 - **فولفغانغ إيزر**: نظرية الأدب من منظور تحقيبي. ص13.

3 - **تزفيتان تودوروف**: اللغة والأدب. ترجمة عبد الواحد لؤلؤة. مجلة المهد. ص30.

واشتغال اللغة الأدبية هو اشتغال للأدلة ذات الطبيعة الإنسانية، والدليل في الخطاب الأدبي يفتقر إلى أي صلة مادية مشتركة بالمرجع، كما يفتقر إلى أدنى قدر من التماثل مع المحال وهو المدلول[1]؛ لكون الأدب يستعمل الجانب الفني في اللغة، لا الجانب التقريري أو التعييني. إنه ينحرف عن المواضعة القارة المنظمة للدلائل المتداولة، ويقرب ما «ليس موجودا بالفعل إلى عتبة الوجود الفعلي»[2]. إن الدال في الخطاب الأدبي دال تمثيلي وتصويري، وبسمته هاته يسهم في تشكيل أدبية الخطاب وشاعريته وإثبات تخييليته.

الخطاب الأدبي في اشتغال مكوناته اللغوية، هو صيرورة تحويلية، إنه «نوع من التوسيع والتطبيق يتناول خصائص معينة في اللغة ولا يمكن أن يكون غير ذلك»[3].

إذا نظرنا إلى الأدب كخطاب نجده يتأسس على مظهرين أو مقومين: المقوم البنائي والمقوم التخييلي، وهما يكتسبان وجودهما من خلال إبداعية اللغة، إنهما لغويان في طبيعتهما وفي تركيبهما وتمفصلاتهما. وإذا كانت للإنسان آلية ذهنية تسمح له ببناء تركيبات لسانية يفهم من خلالها العالم والوجود، ويتفاهم عبرها، فإن الخطاب الأدبي في بعض خصوصياته يكشف لنا عن طبيعة هذه الآلية الذهنية في تركيب نصوص فنية. إنه يركب وينسج ليس بنفس الصورة التي يتواصل بها الإنسان، ولكن ربما يستعمل تقنيات وإجراءات ويمارس تأثيرات ويخرج عن مواضعات التواصل العادي.

إن التخييل على المستوى الأدبي، سمة مميزة للخطاب الأدبي، في تلويناته المتباينة من قصة وقصيدة ومسرحية ومقامة ورواية ... وقد ساد تعريف الأدب بأنه نص تخييلي لانحرافه عن الواقع أو لاجتثاثه من مرجعه. فيكون النص التخييلي هو «النص الذي لا مرجع له إلا ذاته»[4]. وهذا ما جعل جملة من التعريفات تحدد التخييلي في اختلافيته عن الواقع أو مفارقته له، ومن بين من تجاوز هذا التعريف فولفغانغ إيزر في كتابه: «التخييلي والخيالي من منظور الاأنثروبولوجية الأدبية» حيث يقول إن الخطاب الأدبي كمفهوم عام أو النص الأدبي كمفهوم خاص وجزئي، يتكون من ثلاثة عناصر متفاعلة فيما بينها: الواقع والتخييل والخيالي[5]. أي أن النص الأدبي لا يمكن تحديده انطلاقا من مرجعه فقط، ولا اعتمادا على خصائصه التخييلية ليس إلا، ولا على العنصر الخيالي. إن النص ناتج عن تفاعل و تعالق كل من الواقع، أي مختلف المرجعيات والأنساق المعرفية والثقافية والسياسية والدينية والاجتماعية والنفسية ... والعنصر التخييلي أي جملة المقومات الفنية واللغوية التي تسمح بتشكيل الصور والتمثلات، وذلك من خلال ما تسمح به التقاليد اللغوية والمقتضيات البلاغية والأنواع الأدبية لإجراء التخييل وتشييد الصور. وما ينتج عن تفاعل الواقع والتخييل هو الخيالي، إنه الصورة النهائية لحظة تلق ما للنص، أي الشكل الذي اتخذته العناصر المحولة من مرجعياتها والمنقولة من أنساقها الأصلية، عبر أدوات فنية ولغوية وبلاغية وجمالية، في ذهن الإنسان، بمعنى أن الحالة السيكولوجية الذهنية هي جزء من تصور جمالية الأدب وتأويله.

1 - نظرية الأدب من منظور تحقيبي . ص13.

2 - نفسه. ص13.

3 - تزفيتان تودوروف: اللغة والأدب. ص30.

4 - فولفغانغ إيزر: التخييلي والخيالي من منظور الأنثروبولوجية الأدبية. ص7.

5 - نفسه. ص7.

إن التخييل عند إيزر يتميز بـ«غياب تلك المواضعات التي تحدد الواقع»[1]. أي أنه تمثيل ذهني صادر عن النشاط الإبداعي للإنسان في تفاعله مع الواقع، حيث يشتغل هذا الفعل من خلال إجراءات ينجزها مثل الانتقاء والتركيب ... أي أنه ينتقي من الأنساق والأنظمة والمرجعيات ويعيد تركيب وصياغة ما تم انتقاؤه، إنه فعل إظهاري، يعيد إظهار الأشياء والوقائع في صورة غير التي كان عليها في السابق. لقد حدد إيزر طبيعة الفعل التخييلي في ما يلي:

أ- تجاوز الحدود: يتجاوز الفعل التخييلي المعيارية والتعريفات والتصنيفات.

ب- الانتهاك: ينتهك الفعل التخييلي الأنظمة والأنساق والتقاليد.

ج- المقصدية: فعل التخييل فعل مرتبط بمقصدية، وله رسالة محددة، يجعل المستحيل أو غير الممكن يتخذ صورة أو شكلا يدرك من خلالها، أي يجعل ما لا يدرك قابلا للإدراك. إن طبيعة الفعل التخييلي على مستوى النص الأدبي، تجعل منه صيرورة تحويلية وإدماجية، كيف؟ إنه يحول الأدلة القائمة في أنساق ومرجعيات خارج نصية سواء كانت أدبية أم غير أدبية، إلى أدلة وعلامات مغايرة لها سننها الخاص ولها مدلولات جديدة ... وتتجلى إدماجية الفعل التخييلي في نزوعه التركيبي والتأليفي، دون أن نغفل طبيعة التأليف و التركيب للخيال أو المخيلة. إنه يدمج الأدلة إلى بعضها البعض، والأنساق إلى غيرها. التخييل يدمج ما يقع خارج النص إلى داخل النص ...

لقد اتخذ إيزر من الحقل الأدبي، وخاصة الأدب الرعوي، مجالا لرصد تمظهرات التخييل، حيث وقف عند ثلاثة أفعال تخييلية تنتظم البنية النصية في بعدها الأدبي[2]:

1- الانتقاء: يتحقق الانتقاء كفعل تخييلي، من خلال تحيين عناصر وتغييب أخرى، إنه اصطفاء لعينات وعناصر من مرجعيات وأنساق متباينة، حيث ينظر القارئ إلى ما هو حاضر من خلال ما هو غائب، ويدرك ما هو غائب بواسطة ما هو حاضر.

2- التركيب: يتحقق من خلال عملية التركيب والتأليف التي يحدثها بين العناصر المنتقاة، إنه يركب بين الأنساق والمرجعيات في سياق جديد، و يدمج الدلائل فيا بينها داخل عالم النص، عبر صيغ تركيبية جديدة. يشتغل هذا الفعل إلى جانب الانتقاء كآلية مميزة للفعل الإدراكي لدى الإنسان الذي يدرك الكون ويفهم الواقع ويبني العوالم المعرفية والتصورات الفلسفية ويقيم التمثلات والتأويلات من خلال فعلي الانتقاء والتركيب.

3- الكشف الذاتي: يعد الكشف الذاتي السمة الثالثة في بنية الفعل التخييلي، إنه يحصل أو يتحقق حين يعلن النص الأدبي عن طبيعته التخييلية، وذلك تمييزا له عن جملة من التخييلات المتحققة في بعض

---

1 - نفسه. ص8.

2 - نفسه. خاصة الفصل الأول. ص7-28.

الممارسات أو الأنشطة الإنسانية الخاصة. ويتحقق الكشف الذاتي انطلاقا مما تراكم من معلومات ومعارف عن الجنس الأدبي عامة و النوع خاصة.

إن التخييل في عالم الأدب «إجراء تقوم به اللغة داخل النص»[1]. على أساس أن اللغة ما هي إلا «مجموعة تصورات»[2]، أي أن المبدع في تعامله مع الواقع (المشكل من مختلف الأنساق الثقافية والاجتماعية والدينية والأدبية والسياسية...) يدرك الأحداث والوقائع من خلال عملية التمثل والتصوير؛ إنه لا يتعامل وفق المبدأ الإدراكي الصرف، بمعنى أن العناصر المنتقاة لا تحضر في النص الأدبي بنفس الخصائص والمميزات التي تكون عليها في الواقع الفعلي، بل تأخذ شكلا آخر وصورة مغايرة وذلك بفعل التخييل.

تركيب

التخييل مكون أساسي لأدبية أو شعرية النص الفني، غير أن تكوينيته ليست شرطا كافيا، بل يضاف إليه:

الواقعي: الذي يتحدد في العالم الأمبريقي أو الحقل المرجعي للنص، إنه ذو طبيعة خارج نصية، حيث ينتقي منها النص، فيحين بعضها ويغيب أخرى، إن الواقعي هو الكائن أو الظاهر.

التخييلي: إجراء لغوي مستمد من الطاقة التصويرية للغة، ومن القدرة التمثيلية للذهن الإنساني. إن الوعي بالكون وإدراكه متجسد في شكل تصورات وتمثلات. إنه بعبارة أخرى إمكان افتراضي يتموقع فيه ما هو كائن بعد أن تم تمثله.

الخيالي: يحصل نتيجة تفاعل التخييلي والواقعي، إنه الصورة الخيالية المتولدة عن فعل التخييل الذي مارس تأثيره على الواقع، إنه «ذلك الشيء الذي لا نستطيع ملامسته ولا التعرف إليه في الواقع، كما لا نستطيع أن نحصل عليه في التخييل نفسه»[3]. في التجربة التخييلية، يتحول الواقع وينفلت من القيود والقواعد أو الأنساق التصنيفية التي تنتظمه، كما أن المستحيل يتشكل ويتخذ شكلا وبنية أو حجما يدرك من خلاله، وهذا ما يجعل الفعل التخييلي فعلا منتجا للدلالة وليس مستهلكا لا فقط[4]. إنه تجربة منتجة تسمح للطيف الدلالي أن يتحرك على امتداد النص الأدبي، كما أنها تجعل القارئ ينتقل من الكائن أو الواقع عبر الممكن والمفترض والاحتمالي إلى المستحيل. ويبقى الجانب الكيفي للفعل التخييلي متعلق بالكيفيات التي يتحقق بها التخييل عمليا مثل الترميز والانزياح أو العدول، أي ما يحقق التخييل في النص الأدبي بواسطة المجازات والتشبيهات والاستعارات والكنايات وغيرها.

1 - حميد لحمداني: الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم. ص14.

2 - نفسه. ص15.

3 - نفسه. ص26.

4 - نفسه. ص26.

المراجع والمصادر

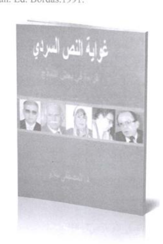
1- العربية

- **تودوروف، شاف، ستروسن، دوست،فريجة، بيث، دافسون:** المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث. ترجمة وتعليق قنيني عبد القادر. إفريقيا الشرق. 1988.
- **حميد لحمداني:** الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم. الشعر الجاهلي نموذجا. مطبعة النجاح الجديدة. ط1. 1997.
- **خوسيه ماريا إيفانكوس:** نظرية اللغة الأدبية. ترجمة حامد أبو أحمد. دار غريب للطباعة. القاهرة. سلسلة دراسات نقدية. رقم2.
- **فولفغانغ إيزر:** التخييلي والخيالي من منظور الأنثروبولوجية الأدبية. ترجمة حميد لحمداني والجيلالي الكدية. ط. 1998.
- **فولفغانغ إيزر:** نظرية الأدب من منظور تحقيبي. ترجمة عز العرب لحكيم بناني. مكتبة المناهل. فاس. ط1.
- **ميشال عاصي:** الفن والأدب. المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت. ط2. 1980.
- **مجلة المهد:** ع 5 . س 2 . 1985.

2- اللغة الأجنبية

- **Girard Ggenette:** Fiction et diction. coll. Poétique. Seuil1991.
- **J. Le Galliot:** Psychanalyse et langages littéraires. théorie et pratique.1977.
- **Roland Barthes:** Essais critique. Ed. seuil.1964.
- **René Rivara:** La langue du récit .introduction a la narratologie énonciative.2000. U. Eco. Lector in fabula. Ed. Grasset. Paris. 1985.
- **Yves Reuter:** Introduction a l'analyse du roman. Ed. Bordas.1991.





فن الإضحاك في بخلاء الجاحظ:
مقاربة تداولية

قالط بن حجي العنزي[1]

مدخل

لا شك في أن كتابات أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت 255ه) جمعت في طياتها الكثير من الخطابات المتنوعة التي تعبر عن ثقافة الرجل الموسوعية، فهو يعبر عن ثقافته الخاصة وعن ثقافة عصره، كما أنه لا يتورع في الاستنجاد بالمعارف اللغوية والأدبية والثقافية؛ ليوصل الفكرة التي يرومها، فالجاحظ خلّف نصوصاً أدبية، عبرت عن قدرة صاحبها على البيان والبلاغة، فكان مما تفرد به، ما جمع في كتبه من تكامل بين المعارف الإنسانية، والأسلوب البليغ الممتع الذي يسهّل على المتلقي التواصل مع هذه النصوص والتأثّر بها.

فنصوص الجاحظ ثمرة تفكيره في العالم والحياة والإنسان، إذ لم يكن في المقام الأول صانعاً للأساليب البيانية والبلاغية، بقدر ما كان يعبر عن تجربته في العالم الذي عاش فيه، وقراءة أعماله يجب أن تتوخى التواصل مع هذه التجربة والتعلم منها[2]، ما دام الهدف من دراسة الأدب في نهاية الأمر، تعميق المعرفة بالإنسان، كما قال تودوروف[3].

ولعل كتاب «البخلاء» قادر على منح القارئ هذه الرؤية الجمالية لنصوص الجاحظ، فنوادر البخلاء وأخبارهم تجمع بين مكونين أساسيين هما: الحجاج والتصوير[4]. فالجاحظ بياني قوي الحجة، قادر على الإقناع والتأثير والإفحام، مصور قادر على الوصف الدقيق، والقص الممتع. فلا عجب أن يجمع في كتاباته بين الحجاج والتصوير اللذين شكلا عمود البلاغة الإنسانية[5].

وكتاب «البخلاء» للجاحظ يمثل، في تاريخ الكتابة العربية، لحظة حاسمة، لحظة تحول الضحك

---

1 - باحث في التداوليات. المملكة العربية السعودية.

2 - محمد مشبال. البلاغة والسرد. جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ. ص6.

3 - **تزفيطان تودوروف**: الأدب في خطر. ترجمة عبد الكبير الشرقاوي. ص15.

4 - **محمد مشبال**: البلاغة والسرد. ص168.

5 - نفسه.

الشعبي إلى شكل أدبي، شكل النادرة[1]، فمقام التندر يعد دافعاً أساسياً لظهور النادرة، سواء كان صادراً عن مجال التداول الشفهي، أو صادراً عن حركة أو فعل أو هيئة، أو مظهر يثير الضحك[2].

خص الجاحظ بـ «البخلاء» فئة اجتماعية عاصرها وعاصرته، انشغل بها، واشتغل عليها، ووسم بها مؤلفه. فكان «الإضحاك» أحد الأسلحة الأدبية التي أشهرها ضد البخل والبخلاء، فبتسمية هؤلاء بالبخلاء، وبعنونة الكتاب بهذا الاسم، انضم إلى صف أعدائهم، مع علمه أنهم يأنفون هذا الاسم ويستنكفون منه، ويسمون أنفسهم بالمصلحين والمقتصدين[3].

إن الجاحظ أحد أطراف الصراع الاجتماعي ضد البخل، إن لم نقل أقواهم، فكتاب «البخلاء» لا يمكن أن يكون ترفاً فكرياً خالصاً، ونتاجاً لعوامل ذاتية صرف، لا غاية لها إلا غاية أدبية جمالية مجردة، ومن ثَمَّ، فإنه يجب النظر إلى أدبية الكتاب ذاتها بوصفها إحدى العلامات الأكثر دلالةً على سمته الوظائفية والتاريخية[4].

لم تقف جهود الجاحظ في ميدان الضحك عند سرد النكت والنوادر، والتوسل بالهزل والفكاهة، بل حاول أن يترك منظومة نظرية، وضح فيها الدور الاجتماعي للإضحاك، ووظيفته التعليمية والمعرفية، وشروطه التداولية والإبلاغية[5]. فالضحك عنده مشروع فني وفكري ورؤية للإنسان.

وإستراتيجية الإضحاك عند الرجل، تنهض بالضرورة على مفاجأة السامع بأنماط خطابية متجددة، وكسر أفق توقعه وانتظاره[6]. فعلى قدر رغبة السامع في الإضحاك، وموقعه من الإطراب، وفهمه للعلامة اللغوية، تصاغ نادرة الإضحاك عند الجاحظ[7].

والبحث يستدعي عدة أسئلة:

- كيف كان وعي الجاحظ بمسألة «الإضحاك» في «البخلاء»؟
- من البخيل في نظره؟
- كيف أخرج البخلاء إخراجاً فنياً في خطاب أدبي مؤثر؟

سأبدأ بالحديث عن وعي الجاحظ بمسألة «الإضحاك» في «البخلاء»، وسعيه إلى وضع قواعد نظرية لكتابة فن الإضحاك، تبحث في توافر شروط إنشائيته وجمالية تلقيه[8]. إنه يحتل موقع المؤسس لهذا الفن،

---

1 - توفيق بكار: «جدلية الفرقة والجماعة». مجلة فصول. ص189.
2 - فرج بن رمضان: الأدب العربي ونظرية الأجناس (القصص). ص104.
3 - محمد جويلي: نحو دراسة في سوسيولوجية البخل. ص170.
4 - نفسه .
5 - أحمد شايب: الضحك في الأدب الأندلسي. ص49.
6 - صالح بن رمضان: «كتابة الأدب والتعدد الثقافي في بخلاء الجاحظ». حوليات الجامعة التونسية. ص175.
7 - نفسه. ص176.
8 - رفيقة مراد: الخلفيات النظرية لإنشائية الإضحاك في «البخلاء». ضمن «الجاحظ في الثقافة العربية الإسلامية». ص131.

المعلن انتقاله من نصوص عابرة عن البخلاء وحيلهم، همها الإحالة المرجعية، وغايتها الإخبار، إلى أخبار أدبية قوامها التخييل والتصرف، ومقصدها إثارة المتلقي، وتملك إعجابه[1].

فالإضحاك عنده بعيد عن العبث والترف، بل على العكس من ذلك، وسيلة لشحن النفس بالطاقة، وتجديد نشاطها؛ لاستعادة سعيها الجاد[2]، وهذا صريح كلام أبي عثمان في مقدمة (البخلاء): «وقلتَ: اذكر لي نوادر البخلاء، واحتجاج الأشحاء، وما يجوز من ذلك في باب الهزل، وما يجوز منه في باب الجد؛ لأجعل الهزل مستراحاً، والراحة جماماً، فإن للجد كداً يمنع من معاودته، ولا بد لمن التمس نفعه من مراجعته»[3].

لقد كان الجاحظ في «البخلاء» بارعاً في وصفه، دقيقاً في تصويره، ساخراً من شخصياته، داعياً إلى المزاح والضحك[4]، يقول في مقدمة كتابه: «ولك في هذا الكتاب ثلاثة أشياء: تبين حجة طريفة، أو تعرف حيلة لطيفة، أو استفادة نادرة عجيبة. وأنت في ضحك منه إذا شئت، وفي لهو إذا مللت الجد»[5].

والجاحظ يقصد بـ «الحجة الطريفة» جملة السندات التي يحتكم إليها البخيل؛ ليدافع بها عن مذهبه في البخل، أو التي يعتمدها خصمه؛ ليدافع بها عن قيم الجماعة، كالكرم والجود. فالبخيل محاج قوي، يقارع الخصوم بالحجج، ويواجه الحيلة بالحيلة، واثق من نفسه، مطمئن إلى قناعاته لا تربكه الدسائس، ولا يضعف قناته التشهير به، أو القدح في عرضه وسيرته[6].

إن الأمر يتعلق بحجج وحيل وفوائد، تتصف بالطرافة والتندر، منطلقها المفارقة التي يبديها البخيل الذي يرى البعيد الغابر، ويعمى عن القريب الظاهر، مندفعاً وراء ملذاته وشهواته.

من هذه الإشكالية انطلق كتاب «البخلاء»، ومن هنا جاء السؤال الذي صاغه الجاحظ منسوباً إلى طرف ثالث لم يسمه، هو السائل المفترض أو الواقعي، يقول الجاحظ: «أو ليس لو أظهر الجهل والغباوة، وانتحل الغفلة والحماقة، ثم احتج بتلك المعاني الشداد، وبالألفاظ الحسان، وجودة الاختصار، وبتقريب المعنى، وبسهولة المخرج، وإصابة الموضع، فكان ما ظهر من معانيه وبيانه، مكذباً لما ظهر من جهله ونقصانه. ولم جاز أن يبصر بعقله البعيد الغامض، ويغبى عن القريب الجليل»[7].

ويقول: «ما هذا الغباء الشديد إلى جانب فطنة عجيبة، وما هذا السبب الذي خُفي به الجليل الواضح، وأُدرِك به الجليل الغامض»[8].

ويقول: «ولم احتجوا -مع شدة عقولهم- لما اجمعت الأمة على تقبيحه، ولم فخروا -مع اتساع

1 – آمنة الرميلي الوسلاتي: الحيلة في أدب الهامشيين. ص90.
2 – محمد العمري: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول. ص10 .
3 – الجاحظ: البخلاء. تحقيق طه الحاجري. ص1.
4 – السيد عبد الحليم محمد حسين: السخرية في أدب الجاحظ. ص93.
5 – الجاحظ: البخلاء. ص5.
6 – إبراهيم بن صالح: وهند بن صالح. النادرة في بخلاء الجاحظ. ص67-68.
7 – الجاحظ: البخلاء. ص2.
8 – نفسه.

معرفتهم- بما أطبقوا على تهجينه. وكيف يفطن عند الاعتدال له، ويتغلغل عند الاحتجاج عنه إلى الغايات البعيدة، والمعاني اللطيفة. ولا يفطن لظاهر قبحه، وشناعة اسمه، وخمول ذكره، وسوء أثره على أهله»[1].

لقد ألح الجاحظ على هذه المفارقة، وأعاد تقليب وجوه اقتران المعرفة بالغباء عند فئة معينة من المجتمع، أما الجواب عن الأسئلة السابقة التي أثارها الجاحظ في مقدمة «البخلاء»، فجاءت ضمنياً خلال الكتاب، وخلاصته، أن ملكات البخيل تابعة لشهوته وهواه، فهو يسمع ويرى ما يتلاءم مع رغباته، ويصيبه العمى والصمم عما سوى ذلك[2].

يمكن القول، إن الإطار التخاطبي المضحك، يتعدى التركيبة التواصلية المعتادة ذات الأطراف الثلاثة، ويتجاوزها إلى عملية تخاطبية، تضاعف وظائفها إلى خمس: الضاحك والمضحوك منه والمتواطئ والساذج وحارس القيم. وهذه الأطراف تبادلية وغير قارة، محتملة للغياب والظهور والتلاشي[3]. فـ«الضحك ممارسة هجومية، وتقنية فعالة؛ لإبطال ردود الفعل المحتملة للمسخور منه، وإنزاله منزلة حرجة، لا سيما، أن الجمهور ليس مصدر الملفوظ الباعث على الضحك، كما قد ينسلخ منه الساخر أيضاً، بإسناده إلى تلفظ صدى، وأصوات مغيبة، أو شاهدة على القول»[4].

وبلغ من ميل الجاحظ إلى الإضحاك، أن استعان بتأييد رأيه بالأدلة النقلية والعقلية، يقول: «ولو كان الضحك قبيحاً من الضاحك، وقبيحاً من المضحك، لما قيل للزهرة والحبرة والحلي والقصر المبني، كأنه يضحك ضحكاً. وقد قال الله جل ذكره: ﴿وَأَنَّهُ هُوَ أَضْحَكَ وَأَبْكَىٰ، وَأَنَّهُ هُوَ أَمَاتَ وَأَحْيَا﴾[5]. فوضع الضحك بحذاء الحياة، والبكاء بحذاء الموت، وإنه لا يضيف الله إلى نفسه القبيح ، ولا يمن على خلقه بالنقص. وكيف لا يكون موقعه من سرور النفس عظيماً، ومن مصلحة الطباع كبيراً، وهو شيء في أصل الطباع، وفي أساس التركيب؛ لأن الضحك أول خير يظهر من الصبي، وبه تطيب نفسه، وعليه ينبت شحمه، ويكثر دمه الذي هو علة سروره، ومادة قوته... وقد ضحك النبي ﷺ ومزح، وضحك الصالحون ومزحوا»[6].

لم يبحث الجاحظ مسألة الإضحاك من الجهة التكوينية أو الوظيفية، بل بدأ بإبراز فضائل الإضحاك، وكأنه يتلمس لنظريته مبررات على نهج الشرعية الدينية في البيئة الإسلامية[7]، يقول: «ولفضل خصال الضحك عند العرب تسمى أولادها بالضحاك وبسام وبطلق وبطليق. وقد ضحك النبي ﷺ ومزح، وضحك الصالحون ومزحوا. وإذا مدحوا قالوا: هو ضحوك السن، وبسام العشيات، وهش إلى الضيف، وذو أريحية واهتزاز»[8].

---

1 - نفسه .

2 - محمد العمري: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول. ص127.

3 - أمينة الدهري: الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة. ص 31.

4 - نفسه. ص33.

5 - سورة النجم: الآيتان (3. 4).

6 - الجاحظ: البخلاء. ص6.

7 - رفيقة مراد: الخلفيات النظرية لإنشائية الإضحاك في «البخلاء». ص131.

8 - الجاحظ: البخلاء. ص6.

والجاحظ لا يقصد إلى الإضحاك المجرد عن أي معنى، فهو لم يتصور الضحك انحرافًا عن الصواب إلا إذا عُري من وظيفته ومعناه[1]، يقول: «وللضحك موضع وله مقدار، وللمزح موضع وله مقدار، متى جازهما أحد وقصّر عنهما أحد، صار الفاضل خطلاً والتقصير نقصاً. فالناس لم يعيبوا الضحك إلا بقدر، ولم يعيبوا المزح إلا بقدر، ومتى أريد بالمزح النفعُ، وبالضحك الشيء الذي له جُعل الضحك، صار المزح جداً والضحك وقاراً»[2].

ففي النص السابق عناية بالضحك ذاته، أي بوصفه سمة فنية، متعددة المظاهر، متباينة الصيغ. فالجاحظ يؤسس لبلاغة جديدة قوامها الضحك والسخرية، فقد كان القص الوسيلة المحببة عنده، لتنفيذ سخريته، وإضحاك قارئه[3].

وخطاب الإضحاك عند الجاحظ مصوغ صياغة خاصة، من أجل إحداث التسلية، وإثارة الضحك، يجري سرده كتابياً في سياق اجتماعي مرح ساخر، أساسه تناقضات في الأحداث، وكسر للتوقعات، أو إحداث تفاوت بين تصورات الناس، وتوقعاتهم من جهة الواقع المدرك، عن طريق إبدال هذه التصورات، بطريقة مفاجئة[4]. إن خطاب الإضحاك عند الجاحظ سياسة وصناعة وذكاء يكون المتلقي فيه مدعواً إلى الربط بين بداية النادرة ومآلها؛ لكشف التناقض بينهما، ومعرفة الاستراتيجيات الداخلية التي أحدثت الإضحاك[5].

مَن البخيل في نظر الجاحظ؟

إن ما يعرض له الجاحظ، هو البخيل لا مالُه، كما تذهب إلى ذلك بعض القراءات، وهنا لا بد من الإشارة إلى ضرورة التمييز بين البخيل موضوع إبداع، والبخيل في الواقع. إن ما نتلقاه اليوم هو «البخيل» واقعة إبداع، وليس شخصيات تاريخية تحيل على واقع[6]. ومن النوادر التي يُعرّف بها البخيل في أقصى تجلياته، قول الجاحظ: «زعموا أن رجلاً قد بلغ في البخل غايته، وصار إماماً، وأنه كان إذا صار في يده الدرهم، خاطبه وناجاه وفداه واستبطأه. وكان مما يقول له: كم من أرض قد قطعت، وكم من كيس قد فارقت، وكم من خامل رفعت، ومن رفيع قد أخملت. لك عندي ألا تعرى ولا تضحى، ثم يلقيه في كيسه ويقول له: اسكن على اسم الله في مكان لا تهان ولا تذل ولا تزعج منه. وإنه لم يدخل فيه درهماً قط فأخرجه، وأن أهله ألحوا عليه في شهوة، وأكثروا عليه في إنفاق درهم، فدافعهم ما أمكن ذلك»[7].

ففي النادرة السابقة، استعان الجاحظ بالسجل الديني «الإمامة والمخاطبة والمناجاة»؛ لكشف حركية الدرهم في حياة البخيل. فالدرهم مقدس حركي دنيوي، يتحرك في فضاء أفقي حده الأقصى الكيس

1 – محمد مشبال: بلاغة النادرة. ص44.

2 – الجاحظ: البخلاء. ص7.

3 – محمد مشبال: بلاغة النادرة. ص45.

4 – إبراهيم بن صالح: وهند بن صالح، النادرة في بخلاء الجاحظ. ص128.

5 – نفسه: ص127–128.

6 – رفيقة مراد: الخلفيات النظرية لإنشائية الإضحاك في «البخلاء». ص134.

7 – الجاحظ: البخلاء. ص131.

الذي هو علامة التثمير في المال. فلا حوار ولا مخاطب للبخيل إلا الدرهم، فالدرهم هو الموطن الروحي للأمان والاطمئنان في أدبيات البخل[1]. فالبخيل إذن: «علامة سيميائية، لها وظيفة تحيل على بنى اجتماعية، وتركيبات ذهنية ونفسية، كان فيها البخيل انعكاساً لمتغير الواقع»[2].

وبخيل الجاحظ ليس مفرداً، بل مجموعة بخلاء، تتحكم في رسم صورتهم محمولاتٌ إنشائية متنوعة[3]، لذا قدمهم الجاحظ على هذا النحو الوصفي السردي: «وإنما نحكي عن البخلاء الذين جمعوا بين البخل واليسر، وبين خصب البلاد، وعيش أهل الجدب»[4].

وبخيل الجاحظ لا يمكن أن يعيش بمعزل عن العلاقات الأسرية التي يمقتها ويذمها؛ لأنها تشكل عائقاً للجمع والتثمير في المال، يقول الجاحظ: «وقد زعموا أن العيال سوس المال، وأنه لا مال لذي عيال... قيل لشيخ من أهل البصرة، لماذا لا ينمى لك مال؟ قال: لأني اتخذت العيال قبل المال، واتخذت الناس قبل العيال»[5].

والبخيل يستعمل الحيل والمكايد في جمع المال، يقول الجاحظ نقلاً عن ابن التوأم، في تعداد أبواب طلب المال: «إن المال محروص عليه، ومطلوب في قعر البحار، وفي رؤوس الجبال... فطلبت بالعز وطلبت بالذل، وطلبت بالوفاء وطلبت بالغدر، وطلبت بالنسك كما طلبت بالفتك، وطلبت بالصدق وطلبت بالكذب، وطلبت بالبذاء وطلبت بالملق. فلم تُترك فيها حيلة ولا رقية، حتى طُلبت بالكفر بالله كما طلبت بالإيمان»[6].

استعان الجاحظ في النص السابق بالوظيفة الحجاجية للمقابلة؛ لاستكناه الذات البخيلة، وسبر أغوارها، والهيمنة على تصرفاتها، وفرض صورتها على المخاطب[7].

ويعرّف الجاحظ البخيل بقوله: «والبخيل عند الناس ليس هو الذي يبخل على نفسه فقط، فقد يستحق عندهم اسم البخيل، ويستوجب الذم، من لا يدع لنفسه هوى إلا ركبه، ولا حاجة إلا قضاها، ولا شهوة إلا ركبها وبلغ فيها غايتها. وإنما يقع عليه اسمُ البخيل إذا كان زاهداً في كل ما أوجب الشكر، ونوه بالذكر واذخر الأجر»[8].

فالبخيل عند الجاحظ يتجاوز الحدود الاجتماعية والثقافية؛ لذا اتخذ من الضحك وسيلةً لإعلان

---

1 - **رفيقة مراد**: الخلفيات النظرية لإنشائية الإضحاك في «البخلاء». ص135.
2 - نفسه. ص139.
3 - نفسه. ص135.
4 - **الجاحظ**: البخلاء. ص122.
5 - نفسه. ص204.
6 - نفسه. ص190.
7 - **صالح بن رمضان**: الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم. ص561.
8 - **الجاحظ**: البخلاء. ص158-159.

التفوق التاريخي والأزلي لثقافة القيم الأصيلة على ثقافة القيم النفعية[1]. فالضحك كما يقول أندريه جيبسون: «إذعان لصواب النص، وهو صواب يدعي لنفسه تفوقاً على الانحراف وتناقضاً معه»[2].

ويرى هنري برغسون أن الضحك هو العقاب الذي يمارسه المجتمع على تصلب الأفكار والأشخاص والأجساد[3]، فوظيفته «أن يقمع الميول الحادة الانفصالية، إن دوره يقوم على تصحيح الجمود، وقلبه إلى ليونة، ثم إعادة تكييف كل فرد ليتلاءم مع الجميع»[4].

والبخل إرادة ذاتية وشعور ينمو ويتطور، ومع تطور هذا الشعور وتكراره، يتولد الضحك وينمو ويتجدد، ويدخل فضاء الأدب، ويستدعي النصوص الغائبة ويتشربها، ويصبح عنصراً مكوناً لأجناس أخرى[5].

ويرى أحمد شايب أن الكثير من نوادر البخل والبخلاء، تندرج ضمن ما يصطلح عليه الباحثون في حقل الهزل بـ«الضحك الإثني». والنوادر الإثنية محكيات قصيرة حول مجموعات إثنية، أو حول أشخاص ينتمون لهذه المجموعات، تنتهي بنهاية مضحكة، وتستهدف الأقليات داخل الأمم، أو الأفراد الذين ينتمون إلى أمم أخرى[6]. وقد نسب الجاحظ بعض نوادره إلى المراوزة ، أي سكان مرو وسكان خراسان[7].

كيف أخرج الجاحظ البخلاء إخراجاً فنياً في خطاب أدبي؟

تطغى روح الدعابة والسخرية والفكاهة على كتاب «البخلاء»[8]، ويؤيد هذا الرأي قول الجاحظ في مقدمة الكتاب: «ولك في هذا الكتاب ثلاثة أشياء: تبين حجة طريفة، أو تعرف حيلة لطيفة، أو استفادة نادرة عجيبة. وأنت في ضحك منه إذا شئت وفي لهو إذا مللت الجد»[9].

ويمكن أن نجد في كتاب «البخلاء» تمظهرا لنظرية من نظريات «برغسون» في سيكولوجية الضحك، التي تتمثل في أن العقل في حالة الضحك لا بد أن يكون على صلة بعقول أخرى[10]. من ذلك قول الجاحظ في خاتمة نادرة، معلقاً على عدم الأخذ بنصائح هذا البخيل: «فما ضحكت قط كضحكي تلك الليلة. ولقد أكلته جميعاً فما هضمه إلا الضحك والنشاط والسرور، فيما أظن. ولو كان معي من يفهم طيب ما

1 – **محمد الجويلي**: نحو دراسة في سوسيولوجية البخل. ص214.
2 – **أندريه جيبسون**: ملاحظات عن القصة والفكاهة. ترجمة نصر أبو زيد. مجلة فصول. ص174.
3 – **هنري برغسون**: الضحك. ترجمة: د. علي مقلد. ص18.
4 – المرجع السابق. ص116.
5 – **عبد الله البهلول**: في بلاغة الخطاب الأدبي (بحث في سياسة القول). ص140.
6 – **أحمد شايب**: المضحك في كتاب « البخلاء » للجاحظ. ص138.
7 – ينظر: **الجاحظ**: البخلاء. ص 17–28.
8 – **أحمد بن محمد بن إمبيريك**: صورة بخليل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب في كتاب البخلاء. ص157.
9 – **الجاحظ**: البخلاء. ص5.
10 – **هنري برغسون**: الضحك. ص11.

تكلم به، لأتى علي الضحك، أو لقضى علي. ولكن ضحك من كان وحده لا يكون على شطر مشاركة الأصحاب»[1].

وقد زاد تعليق الجاحظ في حرارة النادرة، وكثّف من طاقة الضحك لدى المتلقي، وهذا يدل على حضور البديهة لديه، وسرعة إدراكه لعناصر الموقف، ودقة ملاحظته للأشخاص الذين يتحركون في محيطه، وقدرته على التقاط التناقضات الطريفة في أقوال وأعمال البعض منهم، والتعليق عليها بطريقة تستثير الضحك، وتثير الإعجاب، وتشيع المرح؛ لما في ذلك التعليق من تعبير دقيق، وقدرة فائقة على الجمع بين أطراف التناقض التي لم يدركها الآخرون[2]. ويقول الجاحظ في خاتمة نادرة تمام بن جعفر بعد أن شرب النبيذ وغناه المغني، وشق قميصه من الطرب، وطلب من مولاه المحلول أن يفعل مثله، فأبى: «لم أسمع بإنسان قط يقايس ويناظر في الوقت الذي إنما يشق فيه القميص من غلبة الطرب، غيره وغير مولاه محلول»[3].

وما دور الجاحظ سواء كان حاضراً وطرفاً فاعلاً، كما في نادرة محفوظ النقاش، أو كان سامعاً لما جرى كما في نادرة تمام بن جعفر، إلا توليد الضحك، والحث عليه، وتمييز ضحك المشاهد من ضحك القارئ، وضحك الفرد من ضحك الجماعة[4].

- الإضحاك بالكلام

من أساليب الإضحاك بالكلام عند الجاحظ عدم التلاؤم بين المقال والمقام، وهذا الأمر يتواتر في «البخلاء»، فالبخيل يستخدم خطة البلاغة الخطابية، وما تقتضيه من إقناع واستمالة وحجاج، من ذلك قول الجاحظ في نادرة موسى بن جناح الذي دعا جيرانه للإفطار على مائدته في شهر رمضان، وبعد صلاة المغرب، والقوم يتوقعون العشاء، إذ بموسى بن جناح ينتصب خطيبا، يقول الجاحظ: « قال أبو كعب: دعا موسى بن جناح جماعة من جيرانه، ليفطروا عنده في شهر رمضان، وكنتُ فيهم. فلما صلينا المغرب، ونجز ابن جناح، أقبل علينا، ثم قال: لا تعجلوا فإن العجلة من الشيطان، وكيف لا تعجلون وقد قال الله جل ذكره: ﴿وَيَدْعُ الْإِنسَانُ بِالشَّرِّ دُعَاءَهُ بِالْخَيْرِ ۖ وَكَانَ الْإِنسَانُ عَجُولًا﴾[5]، وقال: ﴿خُلِقَ الْإِنسَانُ مِنْ عَجَلٍ ۚ سَأُرِيكُمْ آيَاتِي فَلَا تَسْتَعْجِلُونِ﴾[6]، اسمعوا ما أقول، فإن فيما أقول حسن المؤاكلة، والبعد من الأثرة، والعاقبة الرشيدة، والسيرة المحمودة. إذا مد أحدكم يده إلى الماء فاستسقى- وقد أتيتم ببهطة أو بجوذابة أو بعصيدة، أو ببعض ما يجري في الحلق ولا يساغ بالماء، ولا يحتاج فيه إلى مضغ، وهو طعام يد لا طعام يدين، وليست على أهل اليد منه مؤنة، وهو مما يذهب سريعاً- فأمسكوا حتى يفرغ صاحبكم. فإنكم تجمعون عليه خصالاً: منها أنكم تنغصون عليه تلك الشربة، إذا علم أنه لا يفرغ إلا مع فراغكم. ومنها أنكم تحنقونه ولا يجد بداً من مكافأتكم، فلعله أن يتسرع إلى لقمة حارة، فيموت، وأنتم ترونه، وأدنى ذلك

1 - الجاحظ. البخلاء. ص123-124.

2 - إبراهيم بن صالح وهند بن صالح: النادرة في بخلاء الجاحظ. ص123.

3 - الجاحظ: البخلاء. ص119.

4 - إبراهيم بن صالح: وهند بن صالح. النادرة في بخلاء الجاحظ. ص124.

5 - سورة الإسراء: الآية 11.

6 - سورة الانبياء: الآية 37.

أن تبعثوه على الحرص وعلى عظم اللقم. ولهذا ما قال الأعرابي حين قيل له: لم تبدأ بأكل اللحم الذي فوق الثريد؟ قال: لأن اللحم ظاعن والثريد مقيم. وأنا وإن كان الطعام طعامي، فإني كذلك أفعل، فإذا رأيتم فعلي يخالف قولي، فلا طاعة لي عليكم»[1].

عمل الجاحظ في النادرة السابقة على انتهاج خطة الخطيب في الخطابة الحملية، وما تقتضيه بلاغتها أو تقسيم الكلام فيها من أبنية حجاجية[2]. فموسى بن جناح اجتنب التخاطب الذاتي، وانتحل وضع المتكلم المحايد، الشبيه بوضع المتكلم في الخطابة الوعظية[3]، وذلك باستعمال أسلوب الشرط «فإذا رأيتم فعلي يخالف قولي، فلا طاعة لي عليكم».

ومن مظاهر الإضحاك بالقول، الأدعية التي تثير الدهشة، فقد قيل للحزامي» قد رضيتَ بأن يقال: عبد الله بخيل، قال: لا أعدمني الله هذا الاسم. قلتُ: وكيف؟ قال: لا يقال: فلان بخيل إلا وهو ذو مال، فسلم إلي المال، وادعني بأي اسم شئت. قلتُ: ولا يقال أيضاً: فلان سخي إلا وهو ذو مال، فقد جمع هذا الاسم الحمد والمال، واسم البخل يجمع المال والذم. فقد اخترتَ أخسهما وأوضعهما. قال: وبينهما فرق. قلتُ: فهاته. قال: في قولهم بخيل تثبيت لإقامة المال في ملكه، وفي قولهم: سخي إخبار عن خروج المال من ملكه. واسم البخيل اسم فيه حفظ وذم، واسم السخي اسم فيه تضييع وحمد. والمال زاهر نافع مكرم لأهله معز، والحمد ريح وسخرية، واستماعك له ضعف وفسولة. وما أقل غناء الحمد -والله- عنه إذا جاع بطنه، وعرى جلده، وضاع عياله، وشمت به من كان من يحسده»[4].

استخدم البخيل في النادرة السابقة استرتيجية الحوار؛ لإقناع المتلقي بصدق كلامه، فالحوار تقنية خطابية حجاجية تكشف عن إشهاد الآخر على نفسه، وتوريطه في الاعتراف العفوي بجهله[5].

- الإضحاك بالموقف

المواقف المضحكة التي صورها الجاحظ في نوادره كثيرة ومتنوعة، يجمع بينها أن البخيل يتصرف بسذاجة وعفوية، ولا يعي أن الموقف شاذ وغريب، أو مدعاة للتفكه والتندر، في حين يكون الطرف الآخر واعياً بشذوذ تصرفه، يتحفز للمفاجأة أن تقع، وللتوقعات أن تنكسر[6].

ومن النوادر الدالة على الموقف الشاذ، زيارة العراقي للمروزي في مدينة مرو، وهو يظن أنه ينزل عند صديق، فالعراقي ينزع ملابسه قطعة قطعة، حتى يتثبت منه المروزي ويتعرف عليه، ويقبله ضيفاً، لكن المروزي ينكره، ويجيب عن سلوكه بقول شاذ. يقول الجاحظ: «ومن أعاجيب أهل مرو ما سمعناه من مشيختنا على وجه الدهر، وذلك أن رجلاً من أهل مرو كان لا يزال يحج ويتجر، وينزل على رجل من

1 - الجاحظ: البخلاء. ص127-128.

2 - صالح بن رمضان: الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم. ص287.

3 - المرجع السابق. ص288.

4 - الجاحظ: البخلاء. ص62.

5 - عبد النبي ذاكر: بلاغة الحجاج في سخرية الرحالين العرب من بلاد العم سام. ضمن: الحجاج مفهومه ومجالاته (دراسات نظرية وتطبيقية محكمة في الخطابة الجديدة). مجموعة مؤلفين. ص958.

6 - إبراهيم بن صالح وهند بن صالح: النادرة في بخلاء الجاحظ. ص130.

أهل العراق، فيكرمه ويكفيه مؤنته. ثم كان كثيراً ما يقول لذلك العراقي: ليت أني قد رأيتك بمرو، حتى أكافئك، لقديم إحسانك، وما تجدد لي من البر في كل قَدمة. فأما ها هنا فقد أغناك الله عني. قال: فعرضت لذلك العراقي بعد دهر طويل حاجة في تلك الناحية، فكان مما هوّن عليه مكابدة السفر ووحشة الاغتراب، مكانُ المروزي هنالك. فلما قدم مضى نحوه في ثياب سفره وفي عمامته وقلنسوته وكسائه، ليحط رحله عنده، كما يصنع الرجل بثقته وموضع أنسه. فلما وجده قاعداً في أصحابه، أكبَّ عليه وعانقه، فلم يره أثبته، ولا سأل به سؤال من رآه قط. قال العراقي في نفسه: لعل إنكاره إياي لمكان القناع، فرمى بقناعه، وابتدأ مساءلته، فكان له أنكر. فقال: لعله أن يكون إنما أتي من قبل العمامة، فنزعها ثم انتسب؛

وجدد مساءلته، فوجده أشد ما كان إنكاراً. قال: فلعله إنما أُتي من قبل القلنسوة. وعلم المروزي أنه لم يبق شيء يتعلق به المتغافل والمتجاهل، فقال: لو خرجت من جلدك لم أعرفك»[1].

ما يسترعي الانتباه في النادرة السابقة، ذكر السند «من أعاجيب أهل مرو ما سمعناه من مشيختنا. ومن وظائف السند، طمأنة السامع إلى صحة الخبر، ونقل النادرة من حيز المشافهة إلى حيز الكتابة، وبذلك تصبح النادرة صناعة بيانية، وإستراتيجية خطابية[2]، فـ«أول البلاغة اجتماع آلة البلاغة»[3].

ومن المواقف المضحكة ما صوّر فيه الجاحظ تصرفات علي الأسواري، لما خاف الإخفاق، وأشفق من فوت اللقمة، وكيف انتزعها من يد عيسى بن سليمان، بأسرع من خطفة البازي وانكدار العقاب، وكيف برر اختطافه القمة واستيلاءه على الشحمة، يقول الجاحظ: «هذا علي الأسواري، أكل مع عيسى بن سليمان بن علي، فوضعت قدامهم سمكة عجيبة، فائقة السمن، فجلط بطنها جلطة، فإذا هو يكتنز شحماً وقد كان غص بلقمة – وهو المستسقي – ففرغ من الشراب، وقد غرف من بطنها كل إنسان منهم بلقمته غرفة. وكان عيسى ينتخب الأكلة، ويختار منهم كل منهوم فيه ومفتون به. فلما خاف علي الأسواري الإخفاق، وأشفق من الفوت –وكان أقربهم إليه عيسى– استلب من يده اللقمة بأسرع من خطفة البازي وانكدار العقاب، من غير أن يكون أكل عنده قبل مرته. فقيل له: ويحك! استلبت لقمة الأمير من يده، وقد رفعها إليه وشحا لها فاه، من غير مؤانسة ولا ممازحة سالفة. قال: لم يكن الأمر كذلك، وكذب من قال ذلك. ولكنا أهوينا أيدينا معاً، فوقعت يدي في مقدم الشحمة، ووقعت يده في مؤخر الشحمة معاً. والشحم ملتبس بالأمعاء. فلما رفعنا أيدينا معاً، كنتُ أنا أسرع حركة، وكانت الأمعاء متصلة غير متباينة. فتحول كل شيء كان في لقمته بتلك الجذبة إلى لقمتي، لاتصال الجنس بالجنس والجوهر بالجوهر»[4].

افتتح الجاحظ نادرته السابقة بالمشير المقامي «هذا»، الذي يحيل على ما هو حاضر في الحدث التخاطبي. فاللغة توفر للمتكلم إمكانية التعبير عن مشاعره وأهوائه، فالمشير المقامي «هذا» يخول للمتكلم

1 – الجاحظ: البخلاء. ص22.

2 –عبد الله البهلول: في بلاغة الخطاب الأدبي. ص135.

3 – الجاحظ: البيان والتبيين. تحقيق عبد السلام هارون. ص92.

4 – الجاحظ: البخلاء. ص69.

المقامي التحول من الكون الخارجي إلى الكون اللغوي، فيغدو مكوناً لغوياً صرفاً، يعكس قوة علاقة المخاطب بالمقام[1].

فعلي الأسواري في النادرة السابقة استلب اللقمة من يد جاره، وحرم الآخر من طعامه؛ كي يرجع بالفائدة على نفسه. ووظيفة المشير المقامي «هذا» تكمن في تحديد انتقال القيمة الأخلاقية والاجتماعية، فالبخيل يحقق مكاسب ذاتية نفعية على حساب الضحية أو الشخص الثاني الذي استلب منه الطعام[2].

- الإضحاك بالحركة

تفنن الجاحظ في وصف حركات بخلائه، حتى كادت الصورة تنطق، لما أولاها من دقة وواقعية. ووصف حركات البخيل لا يخرج عن دائرة الإضحاك؛ لأنه وصف لكل حركة خرقت المألوف والمتعارف عليه في الثقافة العربية الأصيلة[3].

ومن الأمثلة التي نسوقها للإضحاك بالحركة، وصف الحارثي لطريقة أكل علي الأسواري ،وما يعتريه من جحوظ وسكر وانبهار، يقول الجاحظ: «قال الحارثي: وأعجب من كل عجب، وأطرف من كل طريف، أنكم تشيرون علي بإطعام الأكلة، ودفعي إلى الناس مالي. وأنتم أترك لهذا مني... ثم قال: والله إني لو لم أترك مؤاكلة الناس وإطعامهم، إلا لسوء رعة علي الأسواري لتركته. وما ظنكم برجل نهش بضعة لحم تعرقاً، فبلع ضرسه وهو لا يعلم. فعل ذلك عند إبراهيم بن الخطاب، مولى سُليم. وكان إذا أكل ذهب عقله، وجحظت عينه، وسكر وسدر وانبهر، وتربد وجهه، وعصب ولم يسمع، ولم يبصر، فلما رأيتُ ما يعتريه وما يعتري الطعام منه، صرت لا آذن له إلا ونحن نأكل التمر والجوز والباقلى. ولم يفجأني قط وأنا آكل تمراً إلا استفه سفاً، وحساه حسواً، وزدا به زدواً. ولا وجده كنيزاً إلا تناول القطعة كجمجمة الثور، ثم يأخذ بحضنيها، ويقلها من الأرض، ثم لا يزال ينهشها طولاً وعرضاً، ورفعاً وخفضاً، حتى يأتي عليها جميعاً، ثم لا يقع غضبه إلا على الأنصاف والأثلاث... ثم ما رأيته قط إلا وكأنه طالب ثأر، وشحشحان صاحب طائلة، وكأنه عاشق مغتلم، أو جائع مقرور»[4].

فالوصف في الرسالة تناول الأعضاء التي تأثرت بهذا النهم الرغيب «ذهب عقله، جحظت عينه، تربد وجهه»، ومما زاد في إضحاكية النادرة التشبيه» كأنه طالب ثأر، كأنه عاشق مغتلم، جائع مقرور».

ومن الآليات الحجاجية التي استخدمها الحارثي في وصف حركات علي الأسواري، اختيار النعوت والصفات الخاصة، يقول برلمان: «فالصفات تنهض بدور حجاجي، يتمثل في كون الصفة إذ نختارها، تجلو وجهة نظرنا وموقفنا من الموضوع»[5].

1 - نرجس باديس: دلالة الحضور في الإحالة المقامية. المشيرات المقامية نموذجاً. ضمن: أعمال ندوة الإحالة وقضاياها في ضوء المقاربات اللسانيات والتداولية. ص114.

2 - فدوى مالطي دوجلاس: «بنائيات البخل في نوادر البخلاء». مجلة فصول. ص172.

3 - إبراهيم بن صالح: وهند بن صالح. النادرة في بخلاء الجاحظ. ص131.

4 - الجاحظ: البخلاء. ص79-80.

5 - عبد الله صولة: الحجاج: أطره ومنطلقاته وتقنياته من خلال « مصنف في الحجاج - الخطابة الجديدة» لبرلمان وتيتيكاه. ضمن: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم. ص316.

ولئن دقق الجاحظ في وصف الحركات العنيفة والقوية من أجل الإضحاك، فلا تُعدم عنده الحركة اللطيفة الهادئة التي تبعث على الإضحاك، من ذلك وصف حركة إسماعيل بن غزون الذي بيّت عنده صديقه؛ لأن معه قربة نبيذ، ودفع له بمخدة حتى لا يتوسد مرفقه، يقول الجاحظ: «فأخذ المخدة فرمى بها إلي، فأبيتها ورددتها عليه، وأبى وأبيت. فقال: سبحان الله! يكون أن تتوسد مرفقك، وعندي فضل مخدة؟ فأخذتها فوضعتها تحت خدي. فمنعني من النوم إنكاري للموضع، ويبس فراشي. وظن أني قد نمت، فجاء قليلاً قليلاً، حتى سل المخدة من تحت رأسي. فلما رأيته قد مضى بها، ضحكت وقلت: قد كنتَ عن هذا غنياً. قال: إنما جئتُ لأسوي رأسك، قلتُ: إني لم أكلمك حتى وليت بها، قال: كنتُ لهذا جئت، فلما صارت المخدة في يدي نسيت ما جئت له. والنبيذ -ما علمتُ- والله يذهب بالحفظ أجمع»[1].

فالحركة المضحكة، استلال المخدة من تحت رأس الضيف؛ لأن صاحب الدار ألهاه شرب النبيذ عن تحسس مكان ضيفه. وقد استعان الجاحظ في النادرة السابقة بحاسة الإدراك البصري، لوصف الحدث كما هو موجود في أعماق نفسه، وليس كما هو كائن في الطبيعة، كما ساعد الإدراك البصري -أيضاً- على المطابقة بين الوصف والموصوف لحظة حدوث البصر أو الرؤية، وهذا يجعل الحدث أكثر إيهاماً بالواقع[2].

وختم الجاحظ نادرته بجملة اعتراضية «والنبيذ -ما علمتُ- والله يذهب بالحفظ أجمع»، والاعتراض يحافظ على استمرار التواصل بين المتخاطبين، ويبين الحال التي يواجه بها المتكلم مخاطبه في المقام التخاطبي[3]؛ لأنه ليس موجهاً إلى الجملة المعترض بين أجزائها، بل موجه إلى الخطاب بوصفه كلاً متكاملاً[4].

والجاحظ يرى اللغة عاجزة عن نقل كل المشاهد والحركات المضحكة، فليس الخبر كالعيان، يقول: «وهذا وشبهه إنما يطيب جداً إذا رأيت الحكاية بعينك؛ لأن الكتاب لا يصور لك كل شيء، ولا يأتي لك على كنهه، وعلى حدوده وحقائقه»[5]. فالإضحاك مصدر رئيس في كتاب «البخلاء»، وعامل من العوامل المؤثرة في مشروع الجاحظ أيما تأثير[6].

والجاحظ في فن الإضحاك ينطلق من نظريته في البيان البلاغة التي من مقتضياتها، رسم المنفعة في صلب كل إنجاز لغوي مهما كان نوعه وجنسه، وربط الجميل بالنافع، وتقديم سياسة القول على القول[7]. وقد لخص الجاحظ كل هذا في قوله: «سياسة البلاغة أشد من البلاغة، كما أن التوقي على الدواء أشد من الدواء»[8].

---

1 - الجاحظ: البخلاء. ص130.

2 - محمد الناصر العجيمي: الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم (الشعر الجاهلي أنموذجا).1. 42.

3 - أحمد المتوكل: مسائل النحو العربي في قضايا نحو الخطاب الوظيفي. ص54. وكاهنة دحون. الوظائف التداولية للجملة الاعتراضية في الخطاب الأدبي. ص242.

4 - محمد الشاوش: أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية «تأسيس نحو النص.1. 396.

5 - الجاحظ: البخلاء. ص58.

6 - صالح بن رمضان: كتابة الأدب والتعدد الثقافي في بخلاء الجاحظ. ص175.

7 - حمادي صمود: «البلاغة العربية بلاغة وجوه أم بلاغة خطاب». حوليات الجامعة التونسية. ص23.

8 - الجاحظ: البيان والتبيين. 1. 197.

والبلاغة عنده فضاء خطابي رحب، تتشكل منه مطلق النصوص الأدبية، فلا تنحصر البلاغة عند أبي عثمان في فن العبارة أو الأسلوب، ولا تنحصر كذلك في الغرض الحجاجي، إنها بلاغة نوعية تستمد أصولها من ارتباطها بجنس الخطاب وسياقه[1].

كانت تلك تعليقات أعدها عابرة غير كافية؛ إذ أظن أن في «وسائل الإضحاك عند الجاحظ» مداخل كثيرة، يمكن أن ينعم فيها النظر، وأن يفاد منها.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم .
- **إبراهيم بن صالح وهند بن صالح**. النادرة في بخلاء الجاحظ. دار محمد علي الحامي. تونس. ط2. 2010م.
- **أحمد المتوكل**: مسائل النحو العربي في قضايا نحو الخطاب الوظيفي. دار الكتاب الجديد المتحدة. بيروت. لبنان. ط 1. 2009م.
- **أحمد بن محمد بن إمبيريك**: صورة بخليل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب في كتاب البخلاء. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد. العراق. د.ت.
- **أحمد شايب**: الضحك في الأدب الأندلسي. دراسة في وظائف الهزل وأنواعه وطرق اشتغاله. دار أبي رقراق للطباعة والنشر. الرباط. المغرب. ط1. 2004م.
- **أحمد شايب**: المضحك في كتاب «البخلاء» للجاحظ. ضمن: أبحاث في الفكاهة والسخرية (الورشة الثانية). فريق البحث في الفكاهة والسخرية في الأدب والثقافة. كلية الآداب والعلوم الإنسانية. جامعة - ابن زهر. أكادير. المغرب. دار أبي رقراق للطباعة والنشر. الرباط. المغرب. ط1. 1431هـ - 2010م.
- **آمنة الرميلي الوسلاتي**: الحيلة في أدب الهامشيين. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية. سوسة. تونس. 2013م.
- **أمينة الدهري**: الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة. شركة المدارس للنشر والتوزيع. الدار البيضاء. المغرب. ط1. 2011م.
- **أندريه جيبسون**: «ملاحظات عن القصة والفكاهة». ترجمة نصر أبو زيد. مجلة فصول. العدد الثاني. يناير - فبراير - مارس . القاهرة . 1982م.
- **تزفيطان تودوروف**: الأدب في خطر. ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. المغرب. ط1. 2007م.
- **توفيق بكار**: «جدلية الفرقة والجماعة». مجلة فصول. المجلد الرابع. العدد الرابع . يوليو - سبتمبر. القاهرة. 1984م .

1 - **محمد مشبال**: «بلاغة رسالة «في تفضيل النطق على الصمت «للجاحظ». مجلة البلاغة وتحليل الخطاب. ص99.

- الجاحظ. البخلاء. تحقيق طه الحاجري. سلسلة ذخائر العرب(23). دار المعارف. القاهرة. ط7. 1990م.
- الجاحظ. البيان والتبيين. تحقيق عبد السلام هارون. مكتبة الخانجي. القاهرة. ط5. 1405هـ1985م.
- حمادي صمود. البلاغة العربية. «بلاغة وجوه أم بلاغة خطاب». حوليات الجامعة التونسية. كلية الآداب والفنون والإنسانيات. منوبة. تونس. العدد57. 2012م .
- رفيقة مراد. «الخلفيات النظرية لإنشائية الإضحاك في البخلاء». ضمن: الجاحظ في الثقافة العربية الإسلامية. أعمال ندوة قسم اللغة العربية بكلية الآداب والعلوم الإنسانية. صفاقس. تونس. 12-14 أبريل 2007م. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية. جامعة صفاقس. تونس. 2011م.
- **السيد عبد الحليم محمد حسين:** السخرية في أدب الجاحظ. الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان. ليبيا. ط1. 1988م.
- **صالح بن رمضان:** «كتابة الأدب والتعدد الثقافي في بخلاء الجاحظ: حوليات الجامعة التونسية. كلية الآداب والفنون والإنسانيات. منوبة. تونس. العدد الحادي والخمسون. 2006م.
- **صالح بن رمضان:** الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم (مشروع قراءة شعرية). دار الفارابي. بيروت. لبنان. وكلية الآداب والفنون والإنسانيات/منوبة. تونس. دار المعرفة للنشر. تونس. ط2. 2007م.
- **عبد الله البهلول:** في بلاغة الخطاب الأدبي (بحث في سياسة القول). قرطاج للنشر. تونس. ط1. 2007م.
- **عبد الله صولة:** الحجاج: أطره ومنطلقاته وتقنياته من خلال «مصنف في الحجاج- الخطابة الجديدة» لبرلمان وتيتيكاه. ضمن: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم. فريق البحث في البلاغة والحجاج. إشراف حمادي صمود. كلية الآداب. منوبة. جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية. تونس. 1998م .
- **عبد النبي ذاكر:** بلاغة الحجاج في سخرية الرحالين العرب من بلاد العم سام. ضمن الحجاج مفهومه ومجالاته (دراسات نظرية وتطبيقية محكمة في الخطابة الجديدة). مجموعة مؤلفين. ابن النديم للنشر والتوزيع. الجزائر. دار الروافد الثقافية. بيروت. لبنان. ط1. 2013م .
- **فدوى مالطي دوجلاس:** «بنائيات البخل في نوادر البخلاء». مجلة فصول. المجلد 3) العدد). القاهرة. 1993م .
- فرج بن رمضان. الأدب العربي ونظرية الأجناس (القصص). دار محمد علي الحامي. صفاقس. تونس. ط1. 2001م.
- كاهنة دحمون. الوظائف التداولية للجملة الاعتراضية في الخطاب الأدبي. منشورات مخبر تحليل الخطاب. جامعة مولود معمري. الجزائر. العدد 2. 2007م.
- محمد الجويلي. نحو دراسة في سوسيولوجية البخل (الصراع الاجتماعي في عصر الجاحظ من خلال كتاب البخلاء). الدار العربية للكتاب. تونس. 1990م.

- **محمد الشاوش**: أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية «تأسيس نحو النص». كلية الآداب. جامعة منوبة. تونس. و المؤسسة العربية للتوزيع. بيروت. لبنان. ط1. 1421هـ 201م.
- **محمد العمري**: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول. أفريقيا الشرق. الدار البيضاء. المغرب. 2005م.
- **محمد الناصر العجيمي**: الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم (الشعر الجاهلي أنموذجا). مركز النشر الجامعي. منشورات سعيدان. تونس. 2003م.
- **محمد مشبال**: بلاغة النادرة. أفريقيا الشرق. الدار البيضاء. المغرب. 2006م .
- **محمد مشبال**: «بلاغة رسالة في تفضيل النطق على الصمت للجاحظ». مجلة البلاغة وتحليل الخطاب. بني ملال. *المغرب. العدد 1. 2012م*.
- **محمد مشبال**: البلاغة والسرد. جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية. جامعة عبد المالك السعدي. تطوان. المغرب. 2010م.
- **نرجس باديس**: دلالة الحضور في الإحالة المقامية -المشيرات المقامية نموذجاً-. ضمن: أعمال ندوة - الإحالة وقضاياها في ضوء المقاربات اللسانيات والتداولية. القيروان. 30 نوفمبر. 1-2 ديسمبر. 2006م. كلية الآداب والعلوم الإنسانية. وحدة البحث في التداولية. جامعة القيروان. مسكيلياني للنشر. تونس. ط1. 2008م .
- **هنري برغسون**: الضحك. ترجمة علي مقلد. المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والنوزيع. بيروت. لبنان. ط1. 1987م.





النقد ما بعد الكولونيالي عند إدوارد سعيد: الخلفيات والمفاهيم

أحمد الجرطي[1]

تمهيد

يعد الناقد والمفكر العالمي إدوارد سعيد من أبرز الشخصيات الثقافية التي اغتنى بها المشهد الفكري الإنساني خلال العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين؛ حيث لم تقف أهميته عند حدود نقد الخطاب الكولونيالي الغربي، وإبراز ما يلتحف به من صور نمطية عن الشرق قوامُها التبخيس والازدراء لتأبيد سيطرته ومركزيته؛ كما جسد ذلك، وبمِلْحاحيّة لافتة، كتابه الذائع (ذائعُ) الصيت «الاستشراق»، بل ينضاف إلى ذلك عامل آخر يتجلى في كونه نموذجا حقيقيا للمثقف الملتزم الرافض للتدجين والامتثالية، والنّزاع إلى الاستقلالية الفكرية؛ من أجل تجنيد ثقافته في سبيل الدفاع عن الحق، وتمثيل صوت المهمشين، وهو الدور الذي اضطلع به، وباقتدار كبير، طيلة مساره الفكري؛ حيث رفض الانتماء إلى حزب معين أو تسخير قلمه لخدمة جهة سياسية محددة، وظل مستميتا في الدفاع عن مواقفه وقناعاته دون استرابة أو تراجع، رغم أنه عاش حياته في أمريكا؛ قلبِ المركزية الغربية، ومَوْئِل النزعة الصهيونية المتغطرسة. وقبل رصد مغايرات النقد ما بعد الكولونيالي عند إدوارد سعيد، وما تضمّنه من مفاهيم جديدة في مقاربة الخطاب، وتأويل أنساقه الثقافية، فإننا سنتوقف أولا عند خلفياته الفكرية والنقدية.

1-الخلفيات الفكرية والنقدية للنقد ما بعد الكولونالي لدى إدوارد سعيد

تواشجت داخل خطاب ما بعد الكولونيالية عند إدوارد سعيد جملة من المرجعيات الفكرية والنقدية التي تؤشر على عمق ثقافته، وتبحره في عالم المعرفة، وفي طليعتها تحليلات الفيلسوف الفرنسي «ميشيل فوكو» النّافذة لعلاقة المعرفة بالسلطة، والمنضوية تحت لواء خطاب ما بعد البنيوية؛ وهكذا، فإذا كان ميشيل فوكو استطاع أن يبرز كيفية تحول الخطاب إلى سلطة عبر مجموعة من القنوات، التي تبثها الدولة في مختلف مؤسساتها؛ لتشكيل الذات وفق إيديولوجياتها المسبقة، وتثبيت سيطرتها، فإن إدوارد سعيد استلهم بدوره هذا الإبدال المعرفي الفوكوي، واستثمره في توصيف كيفية تحول الخطاب الاستشراقي الغربي المتدثر بالتعالي وإقصاء الآخر إلى تقاليد ناجزة، ومسلمات قبلية يتشربها كل منتم إلى الثقافة الأوروبية دون أي تشكيك أو مساءلة. وفي هذا النطاق، يقول إدوارد سعيد مبرزا الطريقة التي يتجذر بواسطتها الخطاب الاستشراقي، وينقاد لسلطته مجمل الغربيين: «وأهم ما في الأمر أن أمثال هذه النصوص -الاستشراقية- لا

---

1 - أستاذ مبرّز في اللغة العربية. المغرب.

تقتصر قدرتها على خلق المعرفة، بل تتجاوزها إلى الواقع نفسه، وهو ما يبدو أنها تصفه وحسب، وبمرور الزمن تؤدي هذه المعرفة وهذا الواقع إلى إرساء تقاليد معينة، أو ما يسميه ميشيل فوكو «خطابا معينا»، ويعتبر وجوده المادي أو وزنه المادي -لا أصالة كاتب من الكتاب- المسؤول الحقيقي عن النصوص التي أدى إلى كتابتها»[1].

والواقع أنه لما كان إدوارد سعيد لا يتغيا من وراء نقده للخطاب الاستشراقي توصيف آليات اشتغاله فحسب، وإنما الكشف عن تحيزه وخدمته للإمبريالية، فضلا عن الدعوة لمقاومته، فإنه انتقد فوكو لاقتصاره فقط على إظهار كيفية تحول الخطاب إلى قوة مادية، مجردا بذلك الذات الإنسانية من إرادة المقاومة. وفي هذا الاتجاه يقول صاحبا كتاب «مفارقة الهوية» : «المشكلة التي لدى سعيد مع فوكو هي إحساس متردد بأنه مبهور بالطريقة التي تعمل بها السلطة أكثر مما هو ملتزم بالمحاولة في تغيير علاقات السلطة في المجتمع، إن مفهوم فوكو للسلطة كونها شيئا يعمل في كل مستوى اجتماعي لا يفسح مجالا للمقاومة... أما هدف سعيد فعلى العكس، ليس أن يقع في الفخ بل أن يبين ما هو كامن كي يقاوم ويخلق من جديد»[2].

وعلى هذا الأساس، فإن انشغال إدوارد سعيد بقضية المقاومة شكل دافعا أساسيا لديه للانفتاح على الفلسفة الماركسية؛ نظرا لما تحرص عليه هذه الأخيرة من ربط للأدب بالمجتمع، وترهين وظيفة المثقف البناءة بالانغراس في صميم المشكلات المجتمعية والسياسية التي يجيش بها الواقع، ومواكبة راهنية أسئلته، واستيعاب اشتراطاته السياقية، إلا أن سعيدا حرص في تشربه لرافد الماركسية على تجاوز نزعتها الجبرية الآلية التي ظلت تعتبر البنية الفوقية نتاجا مباشرا للإنتاج الاقتصادي المادي؛ لأن في هذا الطرح تعطيلا لفاعلية الأدب في عملية التغيير الاجتماعي، مستلهما بذلك طروحات جديدة حاولت ترشيد مسار الماركسية عن طريق تحريرها سواء من الإرث المادي الميكانيكي الذي حفّ بها مع مد الواقعية الاشتراكية الروسية، أو الإرث الهيجلي المثالي الذي علق بها مع جورج لوكاتش ولوسيان غولدمان، والجنوح بها نحو تحليل مواطن الصراع والتناقض والتعددية التي تمور بها السيرورة الاجتماعية؛ كما هو الحال مع الفيلسوف والمفكر الإيطالي «أنطونيو غرامشي» الذي تأثر إدوارد سعيد بمفهومه الشهير عن «الهيمنة»، ومفاده فضح الاستراتيجيات التي تنهجها الدولة في إيهام الطبقات الاجتماعية، خاصة المهمشة منها، بأن مصالحها هي مصالح الجميع، مستثمرة في ذلك قوة ضمنية أكثر نظاما وشمولية تتجاوز الاقتصاد وأجهزة الدولة المباشرة، هي قوة التعليم والإعلام. كما استلهم إدوارد سعيد من أنطونيو غرامشي تنظيراته النّفاذة لعلاقة المثقفين بالسلطة، وتمييزه بين صنفين منهما: «المثقف التقليدي» أو المنسق الذي تقف مهمته عند حدود إرساء دعائم النظام القائم، وتثبيت مصالحه السياسية والإيديولوجية، والمثقف العضوي الذي احتفى به إدوارد سعيد احتفاءً بالغا لتدثر جهوده بنزعة ثورية تنشد الالتحام بهموم الطبقة الاجتماعية الصاعدة، ومساعدتها على ترسيخ قيمها الإيجابية الواعدة.

ومن هذا المنظور، فإن استدعاء إدوارد سعيد لتنظيرات غرامشي تكتسي أهمية قصوى إذا ما استحضرنا السياق الثقافي والحضاري الذي تشكلت في ظلاله المفاهيم الأساسية لتيار ما بعد الكولونيالية عند إدوارد

---

1 - إدوارد سعيد: الاستشراق. ترجمة محمد عناني. ص 171.

2 - بيل أشكروفت وبال أهلواليا: إدوارد سعيد مفارقة الهوية. ص 94-95.

سعيد؛ حيث الصعود المستمر لتيار اليمين، وهيمنته على الساحة السياسية والثقافية الأمريكية، فضلا عن انحسار اليسار وتراجعه عن مهامه الثقافية الثورية السابقة. وفي هذا الصدد يقول الناقد شيلي واليا: «استخدم سعيد أفكار غرامشي لتأكيد الحاجة إلى المثقفين الذين يتصدون بقوة للممارسات الاستبدادية، ويكونون -أيضا- مدركين للاستراتيجيات القمعية للأساطير الغربية المهيمنة»[1].

وينضاف إلى هذه المؤثرات الفكرية السابقة التي انجدلت داخل خطاب ما بعد الكولونيالية عند إدوارد سعيد، رافد معرفي ونقدي آخر أكثر أهمية وخطورة، يتجلى في تيار «التفكيكية» الذي اجترحه الفيلسوف والناقد الفرنسي «جاك دريدا»، وشكل أبرز التحولات الفارقة للنظرية الأدبية الحديثة بعد انحسار مد البنيوية منذ منتصف الستينيات من القرن العشرين. وبالرغم من اختلاف الأهداف النقدية التي ينشدها جاك دريدا وإدوارد سعيد من تأويلها للنصوص، تساوقا مع تباين مرجعياتها الفكرية؛ حيث يتعامل دريدا مع النصوص باعتبارها حاملة لفجوات ثرة من التدليل، ومواطن الاختلاف مفسحة بذلك المجال أمام الدوال لمراوحة مدلولاتها؛ مما يترتب عنه الإرجاء الدائب للدلالة، ومراوغتها اللامتناهية للقارئ، وحيث يحرص إدوارد سعيد -بالمقابل- على ربط النصوص بمحاضنها التاريخية، مشددا على التحافها بمرجعيات متجذرة في عوالمها الدنيوية.

بالرغم إذاً من تباين هذه الأهداف النقدية عند إدوارد سعيد وجاك دريدا، إلا أن تأثير مؤسس التفكيكية في خطاب ما بعد الكولونيالية عند المفكر الفلسطيني الأصل يتجلى في تنبهه إلى ما ينسرب داخل النصوص من بنيات مختلفة تتأبى معها كل القراءات التي تحاول تنميطها في بنية مركزية واحدة، وهو الأمر الذي مكّن إدوارد سعيد من إعادة قراءة النصوص الأدبية الأوروبية قراءات جديدة تنزاح بها عن قراءات النقاد الغربيين، التي ظلت مركزية ومعتمدة، وتكشف عما تستبْطِنُه من صور نمطية جاهزة عن الشرق، ممهورة بكل صنوف التحقير؛ لإضفاء الشرعية على الإمبريالية، وتبرير سيطرتها، ومنح تدخلها في الشرق طابعا تنويريا حضاريا.

إلا أن السؤال الأبرز الذي يستوقفنا، ونحن نستجلي المرجعيات الفكرية والنقدية التي استرفدها إدوارد سعيد في تأسيس خطاب ما بعد الكولونيالية، هو: ما مدى تناسجها بشكل محكم، وتماسكها على صعيد دينامية التحليل والتأويل، إذا ما استحضرنا امتياحها -كما ترى الناقدة الهندية «آنيا لومبا»- من خلفيات فكرية ونقدية متعارضة ابستمولوجيا[2] قد تفضي بها إلى التلفيقية والتشتت المنهجي؛ كما هو الحال مثلا مع رافد الماركسية النّزاع إلى منح النصوص سلطة مرجعية تنغرس بواسطتها في عوالمها الخارجية، ورافد خطاب ما بعد البنيوية، وتحديدا «التفكيكية»، الذي جاء أصلا لتجاوز الماركسية، واتهامها بالكليانية والإغراق في الاختزالية، وتثبيت مرجعية واحدة خلال تأويل النصوص، مشددا بالمقابل على انفتاحها المستمر ولانهائية دلالاتها، وهو الإشكال الذي سنروم مقاربته خلال متابعتنا للجهاز المفاهيمي للنقد ما بعد الكولونيالي عند إدوارد سعيد.

1 - شيلي واليا: إدوارد سعيد وتدوين التاريخ. ترجمة عفاف عبد المعطي. ص105.

2 - نيا لومبا: في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية. ترجمة محمد عبد الغني غنوم. ص250.

2- النقد ما بعد الكولونيالي عند إدوارد سعيد: مفاهيمه النظرية والإجرائية

يعد مفهوم «التمثيل» في طليعة المفاهيم التي اجترحها إدوارد سعيد، منذ كتابه الشهير «الاستشراق»، هادفا بواسطته إلى إبراز كيفية حضور الشرق في الكتابات الغربية على اختلاف صنوفها من إبداعية وفكرية، أو في شكل رحلات وتقارير سياسية. وهكذا، توصل سعيد، بفضل هذا المفهوم، إلى أن الشرق تم تمثيله، وفق الرؤية الغربية، باعتباره فضاءً مناقضا للغرب؛ لأنه إذا كان هذا الأخير يحيل على كل القيم الحضارية المجيدة من تقدم ورقي وعقلانية، فإن الشرق يحرم من تمثيل نفسه، ويصادر حقه في الكلام لترسم له صور نمطية راسخة، ويسيج في قوالب جاهزة قوامها الهمجية والبدائية والتخلف؛ ولذلك فكلما جرد الشرق من تاريخيته، واستحال إلى بنى نصية مليئة بالتخييل، تتشرب تقاليد متكلسة من التمثيل الخاطئ، تسربل الغرب بقناع من الشرعية لاسترقاقه، واستحق تدخله في الشرق الإشادة والتبجيل؛ لأنه يحمل لأبنائه نور الحضارة، ويعينهم على استيعاب مظاهر المدنية الحديثة. ويمكن القول إن إدوارد سعيد، في نحته هذا المفهوم «التمثيل» لإبراز تورط الثقافة الغربية في خدمة الإمبريالية، كان يستثمر ثقافته النقدية العميقة، وتحديدا مفهوم «التناص» الذي أنتجته النظرية الغربية المعاصرة.

ومفاد ذلك أنه إذا كانت استراتيجية التناص تبرز ما يتناسج داخل النصوص الأدبية من خطابات ونصوص غائبة منصهرة في بنياتها التعبيرية، فكذلك الشأن من منظور إدوارد سعيد بالنسبة للنصوص الاستشراقية؛ فهي في تدثرها برؤى غرائبية جوهرانية عن الشرق حصيلة استيهامات وأنساق متواترة، ومتوغلة في تاريخ الثقافة الغربية.

أما ثاني المفاهيم الذي يعتبر العصب الحقيقي لتيار ما بعد الكولونيالية عند إدوارد سعيد فيتجلى في مفهوم «الدنيوية»، الذي يكشف بجلاء عن الإبدال الجديد الذي افترعه إدوارد سعيد في مسار النظرية الأدبية الحديثة. فخلافا لاتجاهات ما بعد البنيوية التي غالت في بتر النصوص عن سياقاتها الخارجية، مركزة في التفاعل مع أنساقها التخييلية على اللعب الحر للدوال، وما ينتج عنها من إمكانات تدليلية وافرة، تعتم المرجعي الكامن خلف بناها النصية، تاركة إياه عائما ومنتشرا وسط انزياحات اللغة وألاعيبها اللامحدودة، شدد إدوارد سعيد على أن النصوص هي كيانات موجودة في العالم، وحاضنة للأسئلة والقضايا المعتملة في منابتها التاريخية والمجتمعية. يقول إدوارد سعيد: «أنا لا أؤمن بأن المؤلفين يتحددون بصورة آلية بالعقائدية (الإيديولوجيا)، أو الطبقة أو التاريخ الاقتصادي، بيد أن المؤلفين كائنون إلى حد بعيد في تاريخ مجتمعاتهم يشكلون ويتشكلون بذلك التاريخ، وبتجربتهم الاجتماعية بدرجات متفاوتة. إن الثقافة والأشكال الجمالاتية التي تنطوي عليها لتشتق من التجربة التاريخية»[1].

وعلى هذا الأساس، فمفهوم «الدنيوية» يعكس رؤية إدوارد سعيد التحليلية للنصوص؛ حيث يعتبرها ملتحفة بمرجعيات منحفرة في عوالمها الدنيوية، متجاوزا بذلك غلواء خطاب ما بعد البنيوية في متاهة التأويل ولانهائيته، إلا أن السؤال الذي يستوقف الباحث في هذا المجال هو: أين يتجلى أفق المغايرة والاختلاف عند سعيد في طرحه لمفهوم الدنيوية، طالما أن نقاد سوسيولوجيا الأدب البارزين؛ كجورج

1 - إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية. ترجمة كمال أبو ديب. ص66.

لوكاتش ولوسيان غولدمان وبيير زيما، شددوا بدورهم على أن النصوص الأدبية لا تتحدد مرجعياتها إلا بوضعها في سياقاتها الاجتماعية وصراعاتها الطبقية؟

تستبطن النصوص الأدبية الغربية صورا جاهزة عن الشرق، تتغيا تسويره في خانة التابع والهامشي؛ لتسييد الخطاب الاستعماري، وتأبيد هيمنته، وهو ما أغفله العديد من النقاد الماركسيين؛ كريموند وليامز، وفريدريك جيمسون، وبيير ماشيري وآخرين...

وتساوقا مع هذا الطرح، استطاع إدوارد سعيد أن ينتج مفهوما ثالثا لا ينفصل عن مفهوم الدنيوية داخل جهازه النقدي، ويتجلى في مفهوم «النسق المضمر» الذي قدم بواسطته استبصارا مغايرا لحقيقة التناسج بين الجمالي والمرجعي داخل الخطاب الأدبي. فخلافا للعديد من الممارسات النقدية الغربية التي تأسرها القيم الفنية الإستيطيقية التي تتوشح بها بعض الأعمال الأدبية، وتعتبرها سر عظمتها وخلودها دون مساءلة ما يثوي خلفها من معان هي غاية في القبح والتعصب العرقي، ومفارقةٍ لما هو نبيل وإنساني، ألح إدوارد سعيد على أن البعد الجمالي المنسرب في الصيغ التعبيرية والأسلوبية للنصوص الأدبية يجب أن لا ينسينا خلخلة وتفكيك ما تدسه من دلالات قد تكون أحيانا موشاة بما هو سمج ولا إنساني. يقول سعيد: «وبالإشارة إلى الأعمال الجمالية فإنه يمكن لهذه المجتمعات -الغربية- أن تكون أعمالا عظيمة من إبداع الخيال، وأن تضم في الوقت نفسه وجهات نظر سياسية ظاهرة الشناعة والقبح، وجهات نظر تسلخ الإنسانية عن غير الأوربيين، وتبرز شعوبا وأصقاعا بأسرها خاضعة ودونية»[1].

أما آخر المفاهيم التي تستوقفنا في خطاب ما بعد الكولونيالية عند إدوارد سعيد فهو مفهوم «القراءة الطباقية» الذي استقاه من حقل الموسيقى، وهدف بواسطته إلى تحفيز نقاد آداب ما بعد الكولونيالية على عدم وقوفهم خلال الممارسة النقدية التي تقارب إشكالية الأنا والآخر عند حدود تعرية النصوص الغربية الكولونيالية، وإبراز ما تتلفع به من أنساق مضمرة تنشد تصنيم الشرق في دائرة الانحطاط والدونية، وإنما ضرورة تجاوز ذلك إلى ملامسة كيفية انخراط آداب ما بعد الكولونيالية في تشكيل سرد مضاد ومقاوم، يفضح من جهة أساليب الكتابة الغربية المتورطة في اللاإنسانية والتمييز العنصري، ويعيد من جهة ثانية الاعتبار لما هو أصلاني وهامشي ومحلي. يقول سعيد: «القراءة الطباقية ينبغي أن تدخل في حسابها كلتا العمليتين: العملية الإمبريالية وعملية المقاومة لها، ويمكن أن يتم ذلك بتوسيع قراءتنا للنصوص لتشمل ما تم ذات يوم إقصاؤه بالقوة»[2].

ما يمكن استخلاصه إذاً من هذه المتابعة التي قمنا بها لأهم المفاهيم النظرية والإجرائية، التي تشكل مغايرات خطاب ما بعد الكولونيالية عند إدوارد سعيد، أنه بالرغم من استرفاده من عدة روافد فكرية ونقدية قد تبدو أحيانا متنابذة إبستمولوجيا؛ كالماركسية (غرامشي)، وخطاب ما بعد البنيوية (فوكو، دريدا)، إلا أن ذلك لم يدمغ ممارسته النقدية بطابع التلفيقية والفوضى المنهجية؛ لوجود مفهوم ناظم عند إدوارد سعيد هو الموجه والحاضن لباقي الإواليات النقدية الأخرى، ويتعلق الأمر بمفهوم الدنيوية؛

1 - نقلا عن «إدوارد سعيد: الهجنة، السرد، الفضاء الإمبراطوري». تحرير وإشراف إسماعيل مهنانة. ص 36.

2 - إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية. ص 135.

حيث تستثمر مفاهيم مثل «التمثيل» و«النسق المضمر» و«القراءة الطباقية»، و«الهجنة» في تفكيك البنيات النصية، وتشريح مستوياتها التعبيرية والتخييلية، ليعاد تركيب نتائجها في ضوء مفهوم الدنيوية لتوصيف علاقة المعرفة بالسلطة، وتأويل ما تنتجه من دلالات ذات صفاء مزعوم للهوية، أو تخايل عالم إنساني جديد ظل إدوارد سعيد حالما به طيلة مساره الفكري والنقدي، وقوامه مبادئ التنوع والاختلاف والهجنة والتشارك الإنساني.

المصادر والمراجع

- **إدوارد سعيد**: الاستشراق. ترجمة محمد عناني. دار رؤية للنشر والتوزيع. القاهرة. ط1. 2006م.

- **إدوارد سعيد**: الهجنة، السرد، الفضاء الإمبراطوري. تحرير وإشراف. إسماعيل مهنانة. دار ابن النديم. الجزائر. ط1. 2013م،

- **إدوارد سعيد**: الثقافة والإمبريالية. ترجمة كمال أبو ديب. دار الآداب. بيروت. ط3. 2006م.

- **بيل أشكروفت وبال أهلواليا**: إدوارد سعيد مفارقة الهوية. دار نينوى. دار الكتاب العربي. سوريا. ط1. 2002 م.

- **شيلي واليا**: إدوارد سعيد وتدوين التاريخ. ترجمة عفاف عبد المعطي. دار رؤية للنشر والتوزيع. ط1. 2006م.

- **نيا لومبا**: في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية. ترجمة محمد عبد الغني غنوم. دار الحوار. اللاذقية. ط1. 2007م.

علامات الصحوة:
قراءة في تحولات خطاب الصحوة[1]

عبد الله الغذامي[2]

1- المفتاح المنهجي

من شرط الدربة المنهجية البنيوية حصر العينة إلى أصغر وحدة ممكنة؛ بحيث يستحيل النزول إلى ما هو أقل منها، ثم التعرف على العناصر المكونة لهذه الوحدة محل الدرس، وكشف العنصر المهيمن فيما بينها، وهذا ما سأفعله لقراءة الصحوة بما أنها حدث اكتمل من حيث زمانه وحدوده، وهو بالضرورة مكون من عناصر متشابكة. ولكي نقرأه بمنهجية، لا بد من كشف العنصر المهيمن الذي يمثل القلب للجسد، فإذا نزعته انتهى الجسد كله. وهذا لا يعني عدم أهمية العناصر الأخرى؛ فكما أن العين واليد والقدم عناصر مهمة للجسد لكنه يستطيع البقاء حيا لو فقدها، أما القلب فلا .

هنا يأتي السؤال عن العنصر المهيمن للصحوة (القلب). وعبر هذا المسلك المنهجي سيكون السؤال: هل الصحوة منظومة أفكار أم هي منظومة حشود ...؟!! ولو عزلنا عنصر الحشد عنها، فماذا سيبقى إذن ...؟!!

هذا مفتاحنا لقراءة الصحوة، ثم يتلو ذلك تفسير الظاهرة، والتعرف على علاماتها بقراءة للنسق وطريقة سلوكه العلاماتية.

2- الحشد بوصفه علامة

الصحوة حشد جماهيري باندماج تفاعلي. وأركز على مفهوم «الحشد الجماهيري» مفرقا بين شخوص رموزها خلفياتهم)، وبين مفهوم «الحشد» كما سأعمل عليه هنا. ولقد صار الحشد الصحوي مصطلحا؛ لأنه علامة على تغير ثقافي واجتماعي من حيث هي حالة استقطاب مغر وذاتي الحركة والتفاعلية، وأبرز علامات قوتها هي سحريتها في الإغراء لتصدر مجالسها أو لمجرد الاندماج فيها؛ هذه خلاصة ستتصل إليها بالضرورة المنهجية، كلما تناقشت مع من مر بها وصار منها وفيها يوما من الأيام، حتى ليعترف لك تلقائيا أنه لم يك يملك أن يكون خارجها، وهي بهذا صارت موجة بالمعنى الحرفي للكلمة وليس المجازي، تتفاعل بقوتها الذاتية، ولا سيطرة لمن هو خارجها عليها، وتتقوى مع كل حركة تتحركها، وتجر الماء الساكن لينجرف معها،

1 - هذا فصل أول من كتاب «ما بعد الصحوة، تحولات الخطاب من التفرد إلى التعدد». سيصدر قريبا، بحول الله.

2 - أستاذ النقد والنظرية. قسم اللغة العربية. كلية الآداب. جامعة الملك سعود. المملكة العربية السعودية.

ويكون جزءا منها وقوة لها .. هي حقيقة واقعية، وهي حالة ذهنية في آن واحد. ولك أن تدرس ممارساتها كما فعل كثيرون، كما لك أن تقرأها عبر فحص علاماتها، وخاصة مَنْ هو مثلي ممن كان مستهدفا بها؛ أي إني سأنظر فيها من حيث هي منظومة علامات تنفعل مع ذاتها، وتتحرك ضد غيرها في حركة شبه فيزيائية.

3- الصحوة: علامة الصعود/ علامة الانحسار

ما كنا نعي أن شيئا جذريا يحدث، وإن تساقطت تعليقات عن تغيرات لدى الشباب. كنا بعيدين عن المجتمع، حتى لم نك قادرين على التأكيد أو النفي. ولكني صرت ألحظ أمرا ما يحدث في قاعات الجامعة، بدأ فرديا بواحد واثنين وثالث؛ شباب تركوا العقال، وأطلقوا اللحية، وقصروا الثوب، وتغيرت مشيتهم ونظرات عيونهم، ثم أخذ الرقم بالازدياد ما بين فصل دراسي وآخر حتى غلب على القاعة. وتغيرت الجريدة التي كان الطلبة يطوونها عند دخولي القاعةَ، من (الرياضية) إلى (المسلمون). ثم تغيرت لغة الطلبة فعمرتها الإحالات الدينية، وتراجعت رائحة السجائر وأعقابها في الممرات، وأخذت علاقة الطلبة بي تتحفز حتى قاربت التوتر المكتوم. كان هذا بداية 87، وظل الرقم يزيد، ومعه زاد الصدود عني وعن محاضراتي، خاصة الاختيارية منها. ومرت عشرة أعوام لتأخذ الصورة خطا عكسيا، وأخذت القاعات تتغير بتراجع تدريجي لعلامات الوجوه .. هذا هو الحشد كما رأته العين، وهو مشهد في صناعة العلامات من حيث هي صورة بصرية رأيناها في قاعات جدة والرياض 1407-1417هـ (87-97م)، فيها صعود وانحسار. وهي ليست نهاية، لكنها تبدل في العلامات، أنتج معانيه من جهة، وصاغ علاقاته مع نفسه ومع من هم خارجه اندماجا أو توجسا، من جهة مصاحبة.

4- الصحوي/ (الجاد في ذاته/ المتوجس من غيره)

كان مشهد قاعات الجامعة (1987/ 1407) مثيرا جدا؛ فالشاب الملتحي وقصير الثوب صار جديا وصارما في نظراته وفي مسلكه، وصار يقرأ بنهم، ويجادل بثقة، ولم يعد يقيم فاصلا بينه وبينك، بل يجنح لنصحك، وقد يشعرك بأنك مقصر، وربما يوحي لك بأنك في طريق آثم، وأنه هو من سيدلك على الطريق. بدأ هذا تلميحا، ثم تطور ليكون مواجهة. وقد يتلطف معك من هو تلميذ لك، لكنك سترى صرامة من آخرين يستوقفونك في الممرات أو في مواقف السيارات، وكم استوقفني بعضهم لمدد تطول حتى لأتأخر عن عودتي للمنزل، وتحمسني الشمس ورطوبة جدة. وكل هذا في نقاش حماسي تتكشف فيه شخصية طلابية لم نعهدها من قبل .. صرامة وجراءة وثقة بأنه محق وأنا مبطل بالضرورة. هي جدية الطالب الصحوي من جهة، وشكوكيته فينا من جهة ثانية، وهما مظهران يوتر أحدهما الآخر بين إيجاب وتوجس. وظل هذا هو القانون السيميائي لصورة الصحوي ثقافيا وذهنيا (الجاد/ المتوجس) .. جاد في كل شأنه، لكنه متوجس من كل مختلف ومخالف. ذاك هو الحشد بعناوينه الظاهرة لنا، وسيتقوى أثر السمة الثانية لاحقا، وستكون حاسمة ومصيرية، وسوف تقرر مصير الصحوة بما أن التوجس من الغير صار قانونا ذهنيا، ثم أصبح نقطة حسم نهائي.

5- الصحوة/ نيران غير صديقة لكنها ...

حين ظهرت الصحوة، في 1987/1407، تحركت بقوة بشرية وتكتيكية أذهلتنا، وربما أرعبتنا بقدرتهم على الاحتشاد بسرعة فائقة حتى ليملأوا أي مكان يستهدفونه. ولقد كانوا في حالة شك منا ومن

النادي الأدبي بجدة؛ ولذا تقاطروا علينا، وتحول فراغنا الجماهيري إلى امتلاء أشعل المكان توجسا وأسئلة مناقضة ومتحدية لكل ما عندنا. وهنا تحرك التحفيز المعرفي لتشرح فكرتك، مدركا أنك ترسل رسالة علمية وأخلاقية توازن بين حق العلم وحق الجمهور المستهدف. ونشأ خطاب معرفي يقوم على مقاصد تسويق المعرفة، أدى بالنادي إلى أن يمارس التنوير عبر تطوير أداته التواصلية، والصحويون يمثلون 80% من الحضور، مما يعني أنهم احتلوا فضاء القاعة جسديا وذهنيا؛ مما خلق جوا ناريا أشعل جذوة التبادل اللفظي والفكري معا، وهذا مكسب اجتماعي وثقافي؛ لأنك لم تعد تجري وراء الجمهور، بل هو يأتي إليك عبر أخطر شرائحه. إنه تغير نوعي في لغة التواصل تكتشف معه أن خصمك يعمر فكرك بأكثر مما يفعل رفيق دربك. هي نيران غير صديقة، لكنها نفعت بما أنها كشفت لنا المحيط الذي نحن فيه، وكيف يفكر ويقرأ كما كشفت عن حجم الخصم ومداه.

6- الصحوة/ الانفجار الذهني

ما بين الحداثة والصحوة كانت النيران غير الصديقة، ولكن هل لإحداهما أن تحول النار إلى جمرات في المبخرة. لا شك في أن شيئا من هذا تحقق لنا ليس عن خيار، ولكن لاضطرار فرضته الوقائع أولا، ثم صار تغيرا ذهنيا بعد ذلك. ولقد بنيت الحداثة على مقولة مركزية هي: (لم لا تفهم ما يقال) التي قالها أبو تمام؛ فصارت مبررا أخلاقيا ضد جمهور عريض يشتكي من الغموض الحداثي، ولا يجد منا تعاطفا. ثم جاءت الصحوة في 1987، وحصل انفجار ذهني تبين معه أن للغموض مضار فادحة، *وهنا بدأ تعديل الخطاب بحيث تضع اعتبارا لشروط الاستقبال حين تدرك أن المرسل إليه لم يعد مستسلما* لنخبويتك ولا لنظرية أبي تمام، بل صار كائنا شرسا يحاسب وينقد، وتزامن هذا مع نظريات الاستقبال وحالة المتلقي وكون النص عالة على قرائه، وليس قيمة نخبوية لمنتجه. كنا نسخر من زملائنا الأكاديميين حين يشتكون من عدم الفهم، لكن جيل الصحوة لم يكن يتشكى، وإنما يرد بشراسة وعنف لفظي، ولديه قدرات هائلة في الانتشار، وهنا جاء الدرس وكأنما تذكرنا فجأة أن الخطاب متعدد الوجود ابتداء، ثم متعدد الوجوه استقبالا، وهذا توسيع ضروري للمجال المعرفي يضع الاستقبال في قائمة اهتمامه؛ ولذا ماتت نظرية الغموض معرفيا وإبداعيا تبعا لهذا الانفجار الذهني حينما أدركنا أننا لسنا وحدنا في الميدان، وهو درس قاس حدث معه تغيير نوعي في الخطاب الحداثي أولا، وجعل الحداثة حداثات وليست تفردا فئويا. وسيحدث للصحوة نفسها شيء من هذا، وستكون (صحوات)، وستدرك أنها ليست متفردة في الميدان، وهذا انفجار ذهني تغيرت معه قوى التفكير والتدبير معا حين يتغير من يحاول أن يغيرك، ويحدث له ما يحدث لك .

7- الصحوة/ الليلة الظلماء

ظلت الصحوة تشعل قاعة النادي بجدة، ولكل طرف نيته؛ فقد جاؤوا احتسابا، ونحن كسبناهم كجمهور يملأ القاعة ويحفزها، وإن بغير خيار منا ولا منهم. وظل الأمر على هذه الحال لسنوات حتى جاءت ليلة تتويج محمد الثبيتي بجائزة الإبداع (1991)، وهنا حصل صدام النوايا على المكشوف؛ حيث تجمهر الصحويون لمنع الحدث حتى ملؤوا القاعة والممرات والمداخل، واحتلوا فناء النادي بكامله في حشد متوتر، كشف من البداية أنها ليلة حاسمة، وهذا ما حدث فعلا، وتم معه إلغاء مشروع الجائزة برمته،

ولكن النادي ليلتها دبر خطة لحفظ ماء الوجه بالتظاهر أن الحفل ليس كما يظنون، واستبدلت الفعاليات كلها بمحاضرة بديلة، في حين غادرا لثبيتي مبنى النادي من باب خلفي، متجنبا المواجهة مع جمهور متوتر ومستعد لعمل أي شيء لسحق المناسبة .. تلك ليلة انكسر فيها النادي معنويا، وبها حققت الصحوة كل ما لم تحققه من قبل ضد النادي. وظل أثر تلك المواجهة قويا في تطويق خطط النادي؛ ذاك النادي الذي أتقن المناورة مع جمهور الصحوة على مدى خمسة أعوام، لكنه انكسر في ليلة صارت تتويجا للصحوة عوضا عن تتويج المنجز الحداثي... تلك هي الليلة الظلماء. وإن كانت هذه ليلة للصحوة مع الحداثة السعودية، فسيكون للصحوة ليال أخر مع الحداثة العربية بعامة في موقعة أخرى سنأتي إليها.

8- الصحوة/ خطة الطريق

وجدت الحشود الصحوية ضالتها في الجنادرية، تحت صورة أنها منبر حداثي تغريبي يجب التصدي له، وبدأت الحكاية بأشدها عام 1988، حيث تم احتلال القاعة صحويا، بينما كانت المنصة حداثية، وصار الصراع على المكشوف في فترة التعليقات؛ حيث يرتفع التكبير، تهتز به الصالة في تجاوب من الحشد مع المعلق المفند لما ورد على المنصة، وهو أمر كشف قوة الصحويين عددا وجرأة. وتكرر هذا في ثلاث جنادريات متتالية، حتى جاءت الجنادرية 6 (1990)، وفي ذلك العام جرى فرز واضح للقاعة ما بين التكبير والتصفيق؛ فالصحوي يكبر مع المتحدثين بوجهة نظره، وآخرون يصفقون للطرف الآخر، وفيها ستسمع من يصرخ بأعلى صوت معترضا على التصفيق ويقول: التصفيق للنساء يا إخوان، وهنا يزيد التصفيق ردا على المعترض، وهو مشهد كشف حينها أن القاعة بدأت تفرز نفسها بين تيارين؛ مما خفف من سيطرة فريق واحد على القاعة، ونشأ نوع من الاعتراف المبطن بين الأطراف بوجودهم معا في القاعة، وتم نوع من التوافق غير المعلن بأن لي أن أصفق، ولك أن تكبر، وكأنما تعاهدوا عليه. وتبعا له تبينت إمكانية تقبل الواقع كما هو، والتراضي بأن هذه هي الحال؛ فزال شيء من الوحشة بين الأطراف، وهذا قرب الناس للواقعية الاجتماعية. وكانت الجنادرية 6 مناسبة عظيمة ليكتشف الناس أن الثقافة جدلية، وأن الآخر موجود مهما حاولنا إلغاءه، ورأى كل طرف أن القاعة ليست له وحده، ولكن الذي جرى، بعد ذلك، أن الجنادرية نفسها تمأسست وترسمت وصارت تحاذر في اختيار الأسماء على المنصة تحسبا لردة فعل الجمهور الصحوي، وهذا أجهز على ما تحقق في جنادرية 6، وبوادر التعدد التي ظهرت حينها تلاشت؛ لأن حشود الصحوة تمكنت من إيصال تأثيرها في لجان الجنادرية، حتى تم استبعاد كل عنصر حداثي عن برامج النشاط، وتحولت المنصة إلى حدث أكاديمي من جهة، وثقافة رسمية من جهة ثانية، وفقدت دورها التحفيزي والجدلي، وهذه حالة اكتساح لاح للصحوة فنفذته.

9- الصحوة/ من القاعة إلى المنصة

بعد عامي 1410/ 1411 (90/ 91) اتضح أن الصحوة لم تعد مجرد قوة جماهيرية تملأ القاعات، وتشعل جو النقاشات، بل أصبحت أكثر من ذلك بكثير؛ فنجاحُها في إحباط جائزة الإبداع في جدة، ونجاحُها في التأثير على أجواء الجنادرية، أدى إلى نوع من التدجين الثقافي الذي مس كل منصات الأنشطة الثقافية الجماهيرية، وصار مفعوله يسبق وقوع الحدث من حيث إنه صار هاجسا يوجه مسار التخطيط والتفكير في أي فعالية حتى ليتجنب المنظمون أي عنوان وأي شخص يحسون أنه سيثير توتر الجمهور

الصحوي. وعلى امتداد السنوات المتعاقبة، ظل هذا هو القانون الذهني، حتى إذا شذت فعاليات معرض الكتاب عام 2006؛ فإن فئة من رصيد الصحوة السابق لن تقف عند حد في مواجهتها للمنصة، وكذا صار لفعاليات جامعة اليمامة في العام نفسه، وهما حدثان أكدا هواجس العقلية التنظيمية، وصار المعرض واليمامة في حُكم من شذ عن القانون الذهني. وحين تولت وزارة الثقافة تنظيم معرض الكتاب، منذ 2007، وراثة عن وزارة التعليم العالي، أعادت أنشطة المعرض لبوتقة (راحة الراس)، وأحكمت معنى التدجين حسب المؤشر العام لقانون التوجس المسبق، وكذا تعطلت أنشطة جامعة اليمامة، وصار من العرف الثقافي العام عندنا أن نسمع أخبار إلغاء المحاضرات والمسرحيات وأي نشاط منبري، مما هو خبر متفق على سماعه منذ عام 1990 حتى يومنا هذا (2013). وهنا تكون الصحوة تحولت، فعليا وذهنيا، من القاعة والحشد المتموج إلى المنصة، وصارت تدير الهاجس الثقافي عبر تمكنها من ذهنية المخطط الراغب في تجنب الصدام، حتى لقد أصبحت جملة (تجنب الصدامات) هي الرعب الذهني في التفكير المؤسساتي، وتبدت المؤسسة في حال من التدجين المتوجس أبدا. وهذا يعني أن الصحوة كحشود قد تراجعت حسيا، ولكنها تركت أثرا ذهنيا في عقلية المخطط لما يزل عاجزا عن تجاوزه وإذا حدث وجاوزه مرة فإنه يعود تائبا عن زلة يحاذر تكرارها؛ كما شهدنا في حالتي معرض الكتاب وجامعة اليمامة.

10- حكاية الصحوة/ كيف تقرأ ذاتك؟

في رواية حكاية وهابية لعبد الله المفلح ترى ساردا صحويا يقرأ ذاته، وترى الصحوة أمامك عبر ظنون جيلها، ثم محاسبة هذا الجيل لنفسه ولظنونه. ولقد تخلقت الظنون عبر نظام الثقة الذهنية؛ فأنت تثق بشخص لكي تتحول هواجس الموثوق به إلى يقين عند الواثق، ولكن هذا الواثق يختزن ذاكرة عن أساليب حجب العيوب الظنية عن المريد الجديد كي لا تنفره المخاوف (ص 145)، حتى لكأنك تقبل بأن تخدع نفسك من حيث إنك تخاتل ذاكرة غيرك، ومنها يجري الاندفاع؛ إذ من شرط الثقة أن تغيب المساءلة والقياس الذهني، لكنه غياب ظرفي؛ فما أن تكبر وتتعرض لهبوب ثقافي حتى تبدأ بقراءة ذاتك، وربما تقسو على نفسك حتى لتتحول إلى ساخر يسخر من ذاكرته وذاكرة الجيل المصاحب له، خاصة حين تعرض لك قصص تكشف الاختراقات من داخل صفوف الصحوة (ص 304)، والراوي لا يفقد تدينه، ولكنك سترى ذاكرته تغتسل من ظنونها .. هذا ما تخرج به من قراءتك للرواية، وهي نص يضعك في عمق الظنون، ويجعلك تفهم الحدث من منظومة الصفات الصانعة للتصور لتدرك أن حدث الصحوة هو حدث سيميائي؛ أي ذهني، يتم بناؤه عبر العلامات، وليس المقولات؛ مما يجعل الصحوة صيغة ثقافية واستجابة ظرفية. وبما أنها كذلك، فإنها لا تختفي، ولكن تتبدل علاماتها حسب المتغير الظرفي كما سنرى لاحقا.

11- الصحوة (الصحوات)

كانوا مندفعين؛ فوجب علينا أن نكون متبصرين...

تلك هي خطة العمل التي آلت إليها ظروفنا مع الصحوة؛ حيث كان الحشد الصحوي جياشا وغير قابل للسيطرة سوى بالحيلة العقلية فحسب، إدراكا منا لقلة عددنا وانكشاف ظهورنا. وبما أننا أخذنا جانب الحكمة في رد الفعل، فإن الحشد الصحوي أخذ راحته في امتلاك الفضاء الاجتماعي، وهذا أدى إلى أمرين؛ أولهما أن قوة الصحوة صارت جبروتا رمزيا؛ مما حفز كل القوى المخالفة لها، وكأنما أيقظ النائم

من رقدته، وهذا أدخل عناصر للحراك الثقافي كانت غير مهتمة من قبل، ومن هنا تيقظت العيون على الحداثة وعلى الصحوة معا، توجسا في حين، وتحزبا لإحداهما حينا آخر؛ مما خلق تيارات مصاحبة. والثاني أن حشودية الصحوة تفتقت عن خلافات داخلية حولت الصحوة إلى صحوات، وجاءت مصطلحات السروري والجامي والإخواني وكأنما هي روادف للصحوة، وليست مجرد تشكيلات داخلية، وهنا بدأ شيء من التنوع من داخل حشود الصحوة، مثلما تحركت القوى الأخرى ملتفتة للصحوة، خاصة الأوساط الصحفية وكتاب المقالات، واتضح أن الصحوة ليست ككتلة واحدة. ولقد آل هذا إلى نوع من التفاعلية بين أطراف تختلف في التصورات (الصحوة والحداثة والكتل الأخرى)، أهمها هو إدراك كل طرف من الأطراف أنه ليس المالك المطلق للصوت ولا للمنَصَّات؟؟؟؟؟، وستدخل الأطراف كلها لاحقا مرحلة الما بعد تسليما وليس اختيارا، ولكن الصراع لن يتوقف والصوت الأعلى سيظل من نصيب طرف أكثر من الآخرين؛ بسبب قوة المثابرة، وبسبب الزيادة العددية التي ظلت تميل لكفة الصحوة.

12- كيف نضجت الظروف للصحوة؟

إن التحولات الثقافية الكبرى لا تحدث بفعل فاعل بشري - مهما كان الادعاء أو كانت الأمنيات -، لكنها تجد نفسها تحدث لأن الظرف الثقافي وصل إلى حد الاستواء لإنضاج الطبخة على نار هادئة أولا، وبتدرج يكاد يكون صامتا أو خفيا حتى يبلغ درجة يتحول معها إلى انفجار سيبدو أنه هائل ومفاجئ وغريب، وربما يعجز الكثيرون عن فهمه؛ فيلجؤون إلى تأويلات غير علمية ولا منهجية، وقد يعطونه معنى قدسيا، بينما الخصم سيميل إلى نظرية المؤامرة (التخطيط الرسمي من أجهزة الدولة. وقد قال هذه وتلك كثيرون). وهذه تأويلات ملحوظة مع كل التحولات النوعية والكبيرة، ونحن لو نظرنا إلى الصحوة بوصفها (جملة في صفحة)، ولاحظنا أن الصفحة ليست بيضاء ولكنها مكتنزة بالجمل السابقة واللاحقة، لرأينا أن الصحوة هي جملة ثقافية في سياق ثقافي، وهي حين تشكلت راحت تصنع رموزها، ومن أبرزها أنها -في السعودية تحديدا- وجدت رمزين جاهزين، هما الشيخان ابن باز وابن عثيمين، واتخذتهما علامتين روحيتين لها. وقد قام الشيخان فعلا بدور رمزي كبير وفعال مع تيار الصحوة؛ بالتعاطف معها، والدفاع عنها، والتوسط لها لدى مؤسسات الدولة؛ مما شفع للصحوة أن تسير بطريق آمن من ناحية رسمية، وتحركت حشودها دون إشارات حمراء. ولكي نوضح أهمية هذا العنصر، نفترض أن المشايخ المعتبرين مؤسساتيا وقفوا ضد الصحوة، فماذا سيكون الطريق أمامها...؟!!. لقد سبقتهم جماعة التبليغ، وصار ما صار لها، لأن المؤسسة الدينية ارتابت منها؛ فأغلقت الدروب أمامها. وكان هذا نفسه سيحدث للصحوة لو خامرتها الشكوك من كبار المشايخ، وهنا تنجح الصحوة باستحواذها على تعاطف قوي عبد لها كل الطرق، وهنا تتغلب الجملة الثقافية على سائر الجمل في النص، وتبدو وكأنها حدث إلهامي أو تآمري موجه رسميا (سب ميول المؤول للحدث)، والأمر هو سياق ثقافي كانت الصحوة فيه جملة في صفحة محتشدة، ولكن جملة الصحوة قفزت لتكون عنوانا للصفحة كلها، ثم عادت لتصبح جملة بين جمل. وسنقف على سياق الحدث وتحولاته.

13- الصحوة/ سياقها الثقافي

الصحوة ظرف ثقافي بين ظرفين، ما قبل/ ما بعد وقبلها كان اليسار القومي، وأنا أحمل ذاكرة جيل عاش فترة التيار العروبي، وكان الواحد منا يدخل في التيار تلقائيا، ولم يك أحد يدعو أحدا إليه، بل

كنت تصاب به كما تصاب بالزكام مع بداية الشتاء .. هي طريق كأن لا سبيل لك غيرها، ومن خصائصها أنك تصدق خطاب المرحلة دون برهان (لا يسألون أخاهم حين يندبهم/ في النائبات على ما قال برهانا). وأن تكون عروبيا فهي مسألة لا تساؤل حولها، وكل شعار عروبي هو حق مطلق، ويتبع هذا مايقال عن الخصوم الرجعيين، ولن تكون منهم بحال، وهم رجعيون لأن الزعيم قالها. ومن شرط المعنى أن تصدق رمزك البطل؛ لأنه الحق وغيره مبطل. وسيتعزز موقعك المعنوي كلما التزمت بقوله، وحجتك هي أن الزعيم قاله، وهذه أقصى نقطة في جدلك مع المخالف؛ ومن ثم فإن الكتب القومية وإذاعات القاهرة ومقالات الأهرام والانقلابات العسكرية هي علامات النصر الوعد، وسيكون هذا عندنا متوافقا مع الإسلام. فميشيل عفلق قال: كان محمد كل العرب، فليكن العرب كلهم محمدا، وهذه كافية لحسم أي سؤال عن العروبة والإسلام حتى صارت الاشتراكية هي أبو ذر الغفاري، وينتهي كل شيء لمصلحة المعنى المبرمج علاماتيا، وهذا نسق ثقافي لحركة التيارات وقناعات الحشود. ومن شأن النسق أن يبدل جلده حسب ظروف التحولات، ولكن خصائصه تظل فعالة مهما تغير عنوان المرحلة، ولقد ورثت الصحوة كل هذه الخصائص النسقية.

14- الصحوة/ علامات ما قبلها

في جيلنا الشبابي (اليسار العروبي) تتكشف علامات بارزة، وسأعطي مثلا أشهد عليه من المدرسة الثانوية بعنيزة، وهم زملاء ورفاق نشترك معهم في الهوس العروبي، وفرقنا عنهم أننا في المعهد العلمي لا نفرط بالصلاة، أما هم فلا نعرف سوى اثنين -تعيينا وتحديدا- يصليان، ولا غيرهما في المدرسة كلها. وكذا لم تكن اللحية من علامات أي شاب، إلا نوادر في المعهد فقط، وفي المحافل كانت القصائد العروبية هي الملهب للحماس، ونشأت أنا وجيلي على وقع شعر ثمانية شعراء من بلدتنا كانت الأماسي تعمر بهم وبحماسهم القومي حتى كنا نغذي نهمنا القومي بهم ومعهم، ويظل موعدنا مع شعرهم الحي المتقد والصادح باسم بطل القومية والوحدة، ثم الاشتراكية حين أعلنها عبد الناصر في خطاب مشهور، وصار اسمها «الاشتراكية العربية». وكدليل واقعي على قوة هذه العلامات، فإن واحدا من أقاربي تعبت والدتي تبحث له عن زوجة، ولم تفلح لأن له لحية كما هو رد إحدى بنات عمه؛ فاضطرّ إلى الزواج من فتاة من بلدة أخرى، وهي قصة أنا أشهد عليها، ومازلت مع قريبي نتندر بذكرها كلما هبت الذكريات. ثم جاءت الصحوة لتكون الصلاة ومظهر اللحية هما أهم علامات أي شاب من جيل الصحوة .. هذه علامات جسدية تصدر عن وعي مختلف بين ظرف ثقافي وظرف ثقافي آخر، وهو اختلاف جذري في الفكر، كما هو اختلاف في نظام العلامات الكاشفة، ولكنه لن يختلف نسقيا من حيث السلوك الذهني والموقف من الذات والآخر.

15- الصحوة/ ملء الفراغ

ما بين هزيمة (67) وتوقيع السادات على كامب ديفيد (78)، تعرض اليسار القومي لانكسارات متتالية جعلته يفقد رمزيته، حتى تبدى الأمر وكأن الجيل الشاب خسر روحه ومعناه، وهنا تحرك الحس الديني ليعمر الفراغ المعنوي. وحدث للشباب تحرك مماثل لما كان عند سابقيهم؛ أي الدخول في الموجة دون سؤال أخيهم على ما قال برهانا. لم يكن أي عروبي بحاجة لمن يدعوه ويغريه بالعروبية، بل كان يسير دون شروط ودون نداء. وكذا صار شباب الصحوة يندفعون لها دون حاجة إلى جهد إقناعي. وتغيرت علامات

الشباب من الوجوه المرد إلى اللحية، وصارت الصلاة ليست واجبة فحسب، بل علامة انتماء أيضا، وقريبي الذي لم تقبل ابنة عمه الزواج منه -لأنه ملتح (التوريقة[1] السابقة)- جاء عوضا عنه عشرات خسروا الخطبة لأنهم غير ملتحين، وصار من لا يصلي نشازا، وعمت الصحوة بعلاماتها الخاصة، ولكنها ظلت تحمل شعار (لا يسألون أخاهم حين يندبهم/ في النائبات على ماقال برهانا) تماما كحال الموجة العروبية .. هنا امتلأ الفراغ المعنوي بصيغته النسقية ليكون للشخصية الشابة معنى وجوديا يملأ الفراغ الرمزي، ويحدد علاماته، ثم تلتها مرحلة ما بعد الصحوة، ولها صيغتها المختلفة آلت إليه الحالة الثقافية.

16- الصحوة/ السياق الملون

مرت الصحوة (87-97) بصيغة ثقافية توافقت فيها مع الموجة العروبية، من حيث إنهما معا ثقافة للحشود، بصيغة كلية ومطلقة، ومن حيث هي تسليم بما يراه الرمز حتى ليصبح ثقة؛ ومن ثم كل ما يقوله هو أمر غير قابل للشك، وما يقوله الثقة فهو موثوق به، ونحن ننظر إلى ماضينا العروبي، ونغضب على تسليمنا بكل ما كان يقوله الرمز؛ حيث لم نك نسائل الزعيم عن قوله، وكان الويل لمن تشكك منا بما قاله الزعيم، وكذا كان جيل الصحوة. وقد قدمت أمثلة لهذا في التوريقات الماضية، كما كشفت عنها كلمات نماذج المرحلة. وإن كان اليسار العربي قد انكسر فعلا، فإن الصحوة استفادت من زمن ثقافة الصورة لكي تبدل علاماتها، وتدخل في ظرف ثقافي مختلف، وتندمج في (التعددية الثقافية) ليس بقرار وتخطيط، وإنما بتسليم بشروط الواقع، وهي ثقافة الما بعد؛ حيث لم يعد البرهان هو ما قاله الزعيم، وقد فقد الزعيم فردانيته المطلقة، وصار صوتا ضمن أصوات؛ بعضها تنافسه، وبعضها تناقضه، وبعض آخر يقدم بديلا ثقافيا له قدرة خطرة على الإغراء، وكل هذه نماذج حية ومعروضة حتى صارت الجماهير في خيار، وكأنما هي في سوبر ماركت أفكار؛ ومن ثم بقيت الصحوة صيغة من صيغ في مشهد عريض صفتُه أنه متعدد وملون؛ حيث صار البرهان تنافسيا وقياسيا، والجمهور عريضا ومفتوحا، ويتحدى القائل بطلبه للبرهان. والغالب أن الجمهور صار يسعى لقياس قول هذا بـأقاويل غيره، وهذه هي مرحلة التعددية الثقافية على كل الأطراف كما نمر بها اليوم.

17- اللحية الثقافية وتعددية العلامة

مرت اللحية في مجتمعنا بثلاث مراحل، تشهد كل منها على هوية مرحلية؛ فقد كان جيل الشباب في الستينات يجافي اللحية، وكان الأصل فيهم هو حلقها، وتَصاحَب هذا مع التيار العروبي واليساري حيث كانت الموجة. واستمرت الحال حتى جاءت الصحوة في الثمانينات، وبدأ التبدل في اتجاه أهم علامات الشاب الصحوي: اللحية، وانتشرت اللحية على وجوه الشباب، وكل صحوي فهو ملتح بالضرورة. ومع نهاية التسعينات، تغير مسار الصحوة من مرحلة الحشود إلى مرحلة المثاقفة الافتراضية فضائيا، وعبر مواقع التواصل الاجتماعي؛ فتغيرت حال الصحوة كما ذكرنا في التوريقة السابقة، وصارت ضمن تشكيل ثقافي

---

1 - مصطلح «توريقة» تعبير ابتكرته لنوع مكثف من المقالات يقوم على التصور التالي: ما نكتبه في بضع صفحات... هل نستطيع كتابته في بضعة أسطر ...!!، وهذا ما حاولت وسننته لمقالاتي الصحفية استلهاما لفكرة التغريد في الـ(تويتر)، وحصره في (140 حرفا). وما مر في هذا الفصل هو عينة على هذا النوع من التوريق، والمفردة توريقة. وانظر التوريقتين الشارحتين للفكرة في مجلة «الجزيرة الثقافية»: أ - توريقتي الأولى، جريدة الجزيرة، 21/ 9/ 2013 ب - برهان المصطلح، جريدة الجزيرة، 28/ 9/ 2013.

تنافسي ومتعدد، وانتفى التفرد الميداني، وكذلك صارت اللحية علامة تعددية أيضا؛ فظهر نوع من اللحى الشبابية تقوم على التشكيل الفني، ويصحبها تفنن في «الشَّماغ»[1] أو انحسار الرأس، مع تسريحات في شعره كما في اللحية، وذلك مقابل اللحية الصحوية التي تكون طبيعية، ويصحبها ثوب قصير؛ ومن ثم اتسعت دائرة قراءة الوجوه، والتعرف على صفات صاحب الوجه بمجرد النظر في وجهه، وخلق هذا صيغا وصورا للتعدد في العلامات تبعا لأنماط التفكير بين تنوعات جيل الشباب.

18- أفكار الصحوة

هل أفكار الصحوة هي ما صنع الصحوة ...؟!!

كل الأفكار التي صاحبت الصحوة هي أفكار موجودة من قبلها (ومن بعدها)، وليست من خاصية الصحوة ولا هي من إنتاجها؛ ومن ثم فليست هي روحها ولا معناها، ولا يصح الادعاء بنسبة الأفكار للصحوة، وكأنها صانعة لها ومحتكرة لقيامها، وما الصحوة إلا منظومة حشود، وهذا هو جوهرها البنيوي، ولو أزحنا الحشد عنها لما بقي شيء يشكل تيارا.

وكما عرضت لعلامات التحشيد وقوته في صناعة الفاعلية، فإني سأعرض شهادتي عن الأفكار التي صاحبت الصحوة، وهي أفكار قامت قبل الصحوة بعقود، ثم ظلت موجودة حتى بعد تبدل مسار الصحوة. ولقد كانت هناك أفكار تأخذ توجها تنظيميا يقوم على النظرية الثقافية الإسلامية، وكانت مصاحبة لتيار العروبة واليسارية (زمن الستينات من القرن الماضي)، ولتلك الأفكار منابر ومواقع، لكنها لم تك فعالة مع جيل الشباب تحديدا، ولم تك تحظى بآذان تصغي. وفي جيلنا الستيني تجارب مباشرة مع هذه الأفكار وشخوصها، تكشف أنها لم تبلغ فينا مبلغ الفكرة العروبية، وهذا لا يعني عدم تديننا، خاصة نحن جيل المعهد العلمي، وكنا نجمع بين التدين كسلوك وثقافة وبين العروبية، ولا نرى تعارضا بين الإسلام والعروبة؛ ولذا لم نك نصغي لمن يطرح فكرة التناقض بين العروبة والإسلام، أو من يحاول تكريهنا في العروبة وثقافتها. وفي التوريقات القادمة سأعرض لنماذج تكشف أن الأفكار وحدها لا تغيرك، ولكن الظرف الثقافي هو الذي ينضج التقبل والتحرك، ولكل موجة ظرفها ولا تنجح بغير ظرفها، والتعاقب بين اليسارية العربية ثم الصحوة مثال لهذا التصور.

19- الشيخ دون مريد !

تربطني بالشيخ عبد الله الجلالي علاقات وثيقة، الرحم والجوار، ثم صار أستاذا لنا في المعهد العلمي بعنيزة، وكان مخالطا لنا، لا تمييز بين طالب وأستاذ، وهذا شأن عدد من أساتذتنا، وكنا في دورية معهم، ونجالسهم كما نجالس أقراننا دون تمييز وظيفي ولا عمري ولا عقلي، ولم يكن لدى أي من أساتذتنا مشكل مع ثقافتنا الخاصة، ولا مع انتمائنا العروبي، غير الشيخ عبد الله الذي ظل يحاول تعديل وجهتنا وبتركيز شديد، وكان لطيفا في هذا وأخويا معنا حتى لتقول إنه تلقائي، وكأنه أحدنا، ولم يكن يستغل قاعة الدرس؛ فهو يعي أن جو المعهد -في معظمه- عروبي حتى مع عدد من الأساتذة، وأحدهم أملى علينا في قاعة الفصل قصيدة «الحب والبترول» لنزار قباني، وقد أمضينا الحصة كلها في كتابة القصيدة وتحليلها،

---

1 - ما يضعه الخليجيون عموما، والسعوديون تحديدا على رؤوسهم من ثوب أبيض أو ملون.

وما زلت أحفظها تبعا لإملاء الأستاذ عام 1963. فهذا هو الجو الذي لم يك يخفى على الشيخ عبد الله؛ ولذا قرر أن يخطط لحركته معنا بأسلوب غير استفزازي، مؤملا أن يسحبنا إلى جو آخر، بعيدا عن العروبة اليسارية، وكان له أن يتوسل بالمحبة التي كنا نكنها له حينذاك، وتعددت تجاربه في الدخول إلى عقولنا ولكن دون نتائج، حتى جاءت رحلة برية نظمها الشيخ الجلالي، وكانت هي الحاسمة؛ كما سأوضح في التوريقة القادمة.

20- لم يحن وقت الصحوة بعد !

الزغيبية مزارع شرق عنيزة. انتقى الشيخ الجلالي عددا منا للرحلة إليها (138هـ/ 1963م)، وكانت السيارة واللحمة منه، وتوازعنا الباقي (الرز، الشاي، الفواكه، إلخ)؛ وذلك لخلق جو التآزر والتشارك، وما كنا نجهل الهدف المسكوت عنه، بما أن الشيخ رجل دعوة ودين يحاول تعديل مسارنا العروبي، لكننا تخوفنا من شكوك رفاقنا العروبيين إن علموا بأمر الرحلة. وهناك بين المزارع أمضينا الوقت سباحة وترفيها، ولكن بعد صلاة الظهر تم سحبي لإلقاء خطبة في الزملاء؛ فلجأت إلى رصيدي من القراءات، واستعنت بالتاريخ المجيد للفتوحات؛ فتحدثت عن وقفة عقبة بن نافع على بحر الظلمات (المحيط الأطلسي)، وقسَمه لو علمت وراءك أرضا لقطعتك للجهاد، وختمت: (إن الإجساد هي الأجساد، واللغة هي اللغة، ولكن القلوب ليست هي القلوب)، ورفعت يدي مع صوتي مجلجلا بها، وهذا أغرى الشيخ ليطلب مني إلقاء الكلمة في أول مسجد نمر به في طريق عودتنا إلى عنيزة؛ فقلت له: إني أضطرب أمام الجمهور، ورشحت حمد القاضي بدلا عني. لم يجهل الشيخ أني تهربت تجنبا لإعلان تحولي أمام كل البلد والرفاق خاصة، ومنها تيقن أن لا جدوى معي، كما أنه لم يفلح في كسب أي مريد؛ فالنفوس حينها لما تزل مكتنزة بالحس العروبي، ولم يحن وقت الصحوة بعد...

21- صحوي قبل الصحوة

كان الشيخ عبد الرحمن الدوسري هو أبرز شخصية صحوية سابق على حدث الصحوة. وفي يوم واحد عام 1966 رأيته في مسجد وزارة الدفاع في الرياض يخطب الناس ظهرا، ثم رأيته في رر أفي المغرب في حديقة البلدية، وكان همه المطلق هو مهاجمة التيار العروبي، ولم يغب عني صوته يجلجل (فظافر صاروخ وقاهر ناصر)، وهو شطر بيت من قصيدة طويلة لم أعد أتذكر منها غير هذا الشطر، وفيه يشير إلى الصواريخ المصرية التي صنعتها مصر في الستينات، وكانت تحمل تلك التسميات. وفي البيت تورية استهزائية في عبارة (قاهر ناصر)، ولم تمر التورية بسلام)؛ لأنها تثير غضبنا وحفيظتنا. وفي العموم، كنا نغادر الصفوف حالما يشرع في خطبته. ولقد التقطت هذا الشطر، وأنا في طريقي إلى باب الخروج. ولا شك في أن كراهيته للقومية شكلت حاجزا نفسيا عندنا. وإن كانت شرائحنا تغادر مغضبة من هجماته، فإن غيرنا يغادر إما لدواعي الوظيفة (في مساجد الوزارات؛ كما كانت عادته في الظهريات)، أو لأغراض التنزه والدعة إن زار الحدائق مغربا، ولا يبقى معه سوى قلة ليس لهم علاقة بالأيديولوجيا القومية، ولكنه -مع هذا- كان يشكل ظاهرة مختلفة عن سائر خطابات الوعظ؛ فخطابه جماهيري ومسيّس، ولكنه لم يصنع أثرا في جيلنا؛ لتناقضه مع روح مرحلتنا، وعدم وجود أتباع يسندونه، حتى لقد كان يتحرك منفردا، ويكاد يحكي منفردا، وإن وظف كل وسائل التأثير الصوتي والعلاماتي مستلهما الشعر واللغة المحكية، مع البساطة في المظهر

والتصرف، وهو -بكل تأكيد- شيخ تقي متحمس ومخلص لمهمته، ولكن الظرف لم يكن معه، والأسماع لم تك في مجاله الصوتي؛ أي لم يك الزمن زمنه، ولا الحشد حشده.

22- الامتلاء الرمزي/ الفراغ الرمزي

شخصية الشيخان الدوسري والجلالي (عرضناهما في التوريقتين السابقتين) يمثلان أفكار الصحوة قبل حدوثها، ويؤكد ما نقوله أنّ حقيقة الصحوة هي الحشود وليست الأفكار، ووجود أنشطة الشيخين منذ الستينات بكل ما أوتيا من تكتيك. ومع ذلك، لم يفلحا في تحريك الوعي ضد التيار القومي. وفي مقابل ذلك، رأينا حادثة الليلة الظلماء (1991) في نادي جدة حين اكتسح شباب الصحوة النادي، وسحقوا المناسة الحداثية بمجرد دخولهم قاعةَ النادي (التوريقة 7). وهذا يثبت أن الحشد هو العلامة الجوهرية؛ فالشيخان عجزا عن مواجهة الحشد القومي، ولم يحققا أي اختراق لامتلائه الرمزي. ولما انهزم المد العروبي، وحدث الفراغ المعنوي، تحركت المعاني الصحوية لتجد حشدا يبحث عن رمزية تحتويه؛ فتشكّل الحشد، وبدأت علاماته تتحرك وتفعل فاعليتها الكاسحة؛ مما يثبت أن الصحوة -ومن قبلها العروبية- هي معنى سيميائي (علاماتي) يتصل بالمعاني الثقافية حسب ظرفيتها؛ مما يستجلب الانتماء أولا، ثم حالة التسليم الوثوقية بالرمز. وعبر هذا تتلاحم الحبكة، ويتصنع الحشد الذي لا يقاوم بما أنه علامة تلتقطها ولا تصنعها، والصوت المخالف لتوجهات الحشد يضيع أثره. فقد ضاع أثر الشيخ الدوسري بخطبه وحماسه المتصل؛ لأن الحشد الذي كان من حوله حشد عروبي. وحين جاء ظرف الصحوة، ضاعت كل الأصوات المخالفة لها، مع كل ما لدى الحداثة مثلا من حجية علمية ومرجعية معرفية، لكن الجو العام كان غير مصغ لها، وهذه هي ثقافة الحشد وقوة قناعاته في مقاومة ما يخالفه، وهي حالة كل ظرف ثقافي تتصدره رؤية تهيمن وتكتسح وترفض غيرها بالضرورة النسقية.

23- الصحوة خدمت الحداثة

تبدى للصحوة أن الحداثة هي العدو الأخطر؛ فوجهت سهامها إليها. كانت الحداثة نخبوية وشبه أكاديمية، ولكن هجمة الصحوة عليها لفتت النظر إليها. وكانت الحداثة فئوية ومحدودة العدد، ولكن هجمة الصحوة ضخّمت الصورة بأضعاف حقيقتها، حتى وضعتها في واجهة المنابر. وفي المقابل، فقد كنا نعرف حجمنا، ونعرف ألاّ طاقة لنا بالقوم؛ ولذا اتبعنا أسلوب المناورة التكتيكية، ووظفنا هذه الهدية المفاجئة عبر الحضور الجماهيري منبريا وصحفيا، وجعلنا من المقالة والمحاضرة وسائل لكي نقول ما عندنا متجنبين الاحتكاك المباشر، وهذا ما فعلته شخصيا في ليلة في النادي الأدبي بجدة (عام 1985)، وكان فيها أربعة من شعراء الحداثة، وأنا مدير الجلسة، وقد كان الجو مُهَيّأً للانفجار؛ بسبب الحضور المفاجئ لحشد من مناوئي الحداثة، ولكني نظمت الجلسة على أربع مراحل، قسمت فيها المداخلات بين مؤيدي الحداثة ومناوئيها؛ وذلك لكي يتمكن كل فريق من قول رأيه دون تشنج بدعوى منعه من المنصة، وكان همي الأول حينها أن تسلم لي المنصة، ولا يقع حادث يحرجني شخصيا ويحرج منبر النادي لو اتهم بالاقصاء (بالإقصاء) والانحياز. ومرت تلك الليلة بسلام؛ حيث قال كل طرف ما عنده دون مصادمة مباشرة، وإن كنت لجأت إلى هذا لحظتها بحدس سريع، لكنه تحول لاستراتيجية لي في كل أمر جماهيري أكون فيه؛ أي طرح الفكرة بكامل وجوهها، ولكن بشروط منهجية وتواصلية هي:

أولا- تجنب الانجرار لمواجهات تصرف القضية لغيرها.

ثانيا- ضبط النقاش في النقطة المحددة ومقاومة الخروج عنها.

ثالثا- دفع الطرف المقابل ليكون منهجيا مثلك بأن تعيده للنقطة المحددة كلما ابتعد عنها.

رابعا - عدم التسليم له باستفزازك، مهما غلط عليك برأي أو تلفظ.

والقانون هو أنك إذا سمحت لأحد باستفزازك، فأنت تعطيه سلطة على أدق مشاعرك، وتخسر الجولة تبعا لذلك، وهذا درس اضطراري تعلمناه من مفاجآت المواقف وحساسيتها الجماهيرية؛ بحيث تخفف توتر الجمهور، ومن تم تمرر رسالتك. وبذا خدمتنا الصحوة دون قصد منها؛ حيث شاعت أفكارنا، وحيث تعلمنا مهارة المناورة الفكرية ما دمنا في موقف ضعيف، و«الخصم» في موقف لا طاقة لنا به.

24- الصحوة تخسر خصمها!

كانت الصحوة واهمة حين اختارت الحداثة خصما أوليا لها، وكل الشواهد تدل على أن معارك الصحوة معنا كانت تتكسر واحدة تلو أخرى، ليس لقوة فينا ولكن لضعفنا، وهو ضعف ندركه نحن وغاب عنهم، ولذا تغيرت أسلحة المعركة؛ فهم يجابهوننا بالحشود، ونحن نقابلهم بالاستماع لهم، والتعامل مع أسئلتهم؛ ومن ثم أخذها مأخذ الجد، والتعامل معها على أنها أسئلة علمية، وليست استفزازية. ومن هنا، جرت تهدئة الحشود مع كل مواجهة منبرية بما أنهم يرون أمامهم خصما لا يستعرض عضلاته، ولكنه يستعين بعقله فقط، وبطرح حجة لا يصر عليها بقدر ما يحاول إيضاحها. ومن هنا حدثت كارثة الصحوة؛ حيث فقدت نظرية العدو الذي تنعكس عداوته لتكون مادة لقوة التيار، وتوحيد صفوفه؛ بدعوى رساليته وتصديه لخطر داهم. وهذا ما حاوله صاحب الشريط، وصاحب كتاب (الحداثة في ميزان الإسلام)، ولكنهما لم يفلحا في توحيد الصفوف إلا لفترة محددة غلب عليها الاستقبال الحماسي، ثم أخذ بالتراجع التدريجي؛ لأن الهدف أتقن المراوغة، وتجنب السهام. ولقد كان الشريط والكتاب هما قمة المواجهة والتحفز. ومن المؤكد أن بلوغ القمة يعني بداية الهبوط ، وبدا على الصحوة أنها استنفدت طاقتها المعنوية، بما أنها فقدت فعليا خصمها الذي تتكئ على دعواها فيه لتبرر منطقية وجودها كقوة تحمي المجتمع من خطر مبيت، وتبين أن هذا الخصم ليس بذلك الشكل المزعوم عنه.

25- تفكك الحشد الصحوي

هناك عاملان يؤثران على قوة أي تيار؛ أولهما وجود عدو قوي يعين على تقوية التحدي في نفوس العناصر، ولقد كانت الحداثة هي العدو المعلن للصحوة، وهنا صار التشبث بخصم يقوي التماسك الداخلي، غير أن مهارة الحداثيين في تجنب المواجهة أفسد فكرة العدو المحفز، وتلاشت النظرية تبعا لهذا. ثم إن الصحوة تقوم أصلا على حشود بشرية هائلة، ومن هنا جاء المقتل الثاني؛ لأن الحشود صارت تفقد بوصلة التحفيز عندها حين خسرت العدو المفترض، وبالتالي صارت الكثرة الحشودية ضارة من حيث إنها انقلبت على نفسها ومن داخلها؛ فتحركت الظنون بين الصفوف، وجاءت الشكوك من داخل الجسد، وبدأت التفاصيل الصغيرة تكبر حتى صارت فراقا عقديا فيما بين وبين، بما أن الحروب الداخلية حلت بديلا للحرب الخارجية مع الخصم الحداثي الذي أحبط نظرية العدو الخطير، الذي ينسي التخاصم الداخلي من أجل التفرغ له.

حدثت الشقوق؛ فتفرق الحشد، لكن الأفكار بقيت بعد التفرق؛ لأنها موجودة أصلا قبل قيام الحشد. وهنا قلت وأقول: إن الصحوة ليست منظومة أفكار، ولكنها منظومة حشود. وإذا تفكك الحشد انتهت معه العلامة، ولكن الأفكار ستأخذ لها مسارا آخر تعبر به عن نفسها، وهو مسار ثقافة الصورة والمحطات الفضائية ومواقع التواصل الاجتماعي، وعبره صارت جزءا من التعددية الثقافية، وهو تعدد تبرز فيه الصبغة الإسلامية للثقافة هي الأقوى من بين كل الصيغ التنافسية.

26- كيف تفكك الحشد؟

أشرت في التوريقة 4 إلى أن الملحوظ الأولي لجيل الصحوة، حين انبثاقها في 1987، هو جديتهم من جهة، وحسهم بالشك كل من هو خارجهم من جهة ثانية. ولقد ظلت الجدية سمة بنيوية فاعلة، ولكن الشك بالغير ظل فيروسا يفتك بالجسد حتى تمكن منه. وذاك الذي شك في غيره، وصدق ما يحقن فيه من ظنون، تحول ليشك في نفسه؛ أي صارت الظنون تعمل من داخل التكوين، وتفرق بين فئة وفئة. ولم يجد هذا الفيروس من يعالجه أو يحتويه، ولذا ظل يمضي في الجسد دون سيطرة ناجعة تحمي الكيان من التفكك، وكانت نظرية غرس الظنون بالغير مبنية على الرغبة العميقة في تحصين المريد من مزالق الطريق وأحراشه (حكاية وهابية، ص 145)، وحمايته من تأثيرات الغير؛ فإذا ساء ظنه بالمظنون بهم، فهذا سيحميه منهم، ويقوي رغبته في البقاء داخل بوتقة الصحوة، بما أن خارجها محمل شبهة فكرية ومن ثم عقدية. هنا وقعت الصحوة تحت سطوة فيروس التحصن منذ مطالع وجودها؛ فتركت الظنون تقود نظرياتها في العلاقة مع المحيط كله، اجتماعيا وثقافيا، وما (الشريط والكتاب عن الحداثة في ميزان الإسلام) سوى علامتين على هذا الفيروس؛ حيث قام الشريط والكتاب معا على الظنون، وجعلاها مصدرا للرؤية والحكم. ولقد وَضَّحَتْ الشهادات التي ترد من المريدين كيف أن خزن التصورات في نفوسهم ضد الغير كانت تعمل على النقيض من المراد لها، وكشفت عن مخازن الظنون، وكيف أنها هزت مواقفهم كلما تكشف لأحدهم أنه كان يصدق ما هو غير برهاني، وهذا قلب المعادلة إلى نقيضها، وبدأ الحشد يتفكك من داخله. ولا شك في أننا خسرنا جيلا كان يبشر بروح الجدية والحماس والرغبة المذهلة في القراءة، ولكن فيروس الظنون لم يترك له أن يزدهر إيجابيا، ودخلت السلبية في ظل غياب قيادات رمزية تدرك الخطر قبل بلوغه غايته التدميرية. وهنا نقول إن الرموز لم يدركوا معاني الكنز البشري الذي كان بين أيديهم، وانهمكوا في فرحتهم بالحشد والتباهي برقمه، ولكنهم نسوا أن فيروسا كان يسري بين الجموع حتى قضى عليها. وربما نقول ما هو أخطر من ذلك؛ إذ الملاحظ أن الرموز هم من كانوا يغذون الظنون ويصطنعونها تصورا منهم أنها تحصن الحشد من الغير، وجاء الأمر مقلوبا. كما تبين أن ذلك الغير لم يكن كما يصورونه، وهنا تهتز علاقة المريد بالخطاب المقدم له.

من الواضح إذن أن الصحوة كانت مبنية على حشد خاصيتُه الجوهرية أنه منفعل (مع) نفسه ومنفعل (ضد) غيره. ثم حولته الظنون ليكون منفعلا ضد نفسه، وليس معها؛ وذلك عبر انشطار الخلية كما الخلية الفيزيائية حينما تنشطر وتتكسر إلى عناصر يكسر بعضها بعضا. وانتهى الأمر لمرحلة ما بعد الصحوة؛ حيث لم يعد لقانون التوجس من مبرر ولا من مستجيب.

27- خلاصة الصحوة

خلاصة الصحوة ستتبدى لنا من الخصائص الذاتية للفرد الصحوي؛ كما تصنعت عبر مسيرتها، وعبر قوتها على مدى عشرين سنة (1978-1997)، وهي ثلاث خصائص صبغت الشاب الصحوي :

أولا، شخصية الفتى الجاد، من حيث الانضباط الزمني وتقيده بنظام يومي راسخ، من الفجر حتى المنام ليلا، ومن حيث حرصه على المحاضرات واللقاءات والسفر من أجلها، مع ضبط حركته مع الجماعة، وعدم التخلف أو التواني، وهذه خاصية تنظيمية ذهنيا ومسلكيا لكل شاب صحوي؛ بحيث تختفي عنه المتعة، ويحل محلها الجد في القول والعمل.

ثانيا، شخصية الفتى المتوجس، التي غرست فيه عبر الخطاب الصحوي المنفر من المخالفين بوصفهم أهل ضلال وتغريب، أو بوصفهم مغرَّرًا بهم، ولا يحسن بالفتى المسلم أن يقع فيما وقعوا فيه. ولذا فالحل يكمن في فضح ضلالهم؛ ومن ثم التحوط منهم ومن حيلهم في تحسين الباطل. وسيشمل الحذر منهم كل وسائل التواصل معهم؛ كالجرائد (خضراء الدمن؛ كما جرى وصف بعض الصحف بسبب لون صفحتها الأولى الخضراء)، وكذا المحطات الفضائية. وسيشمل هذا محاضرات بعض أساتذة الجامعة التي جرى تحذير الشباب منهم، والبحث عن جداول بديلة لأساتذة آخرين ممن لا شبهة عليهم، مع التحذير المتصل من دساسي السم في العسل، ومهما صلح القول فيجب الحذر منه إذا كان قائله مشبوها. وهذه هي نظرية التوجس التي عمت فعلا وشاعت داخل صفوف الصحوة، وصنعت شخصية الصحوي المتشككة في المحيط الثقافي.

ثالثا، الخاصية الاحتسابية؛ فكل صحوي هو بالضرورة محتسب، وهو مدفوع لنشر ما تراه الجموع الصحوية في أي مسألة اجتماعية، مع الأخذ بما تراه الصحوة في مسائل الخلاف الفقهية. ولا بد للشاب أن يتمثلها من جهة، وأن يحمل الناس على تمثلها من جهة أخرى. ومن شأن هذا أن يتحرك الشاب مع أي حالة يندب إليها لإكثار سواد أهل الصلاح والدخول في الحشد، الذي يقوي الصوت، ويعلي كلمة الحق التي يراها الحشد. وهذه ثقافة احتسابية تحشيدية برزت على جيل الصحوة، ولم تختف حتى بعد تراجع قوة الحشد، ولكن مفعوليتها لم تعد كما كانت وقت التوهج الحشودي في ذروته.

هذه سمات ثلاث وخصائص سلوكية وذهنية لكل شاب صحوي لا شك في أنها صنعت شخصيته، وصبغته بصبغة تميزه، إضافة إلى العلامات الجسدية؛ كما وقفنا عليها في التوريقات الماضية.

28- منجزات الصحوة

دأبت على عرض توريقاتي عن الصحوة على المتابعين لحسابي في الـ «تويتر»، وقد كنت أنشر التوريقات أسبوعيا في مجلة «الجزيرة الثقافية»، ثم أطرح رابط التوريقة صباح كل يوم سبت، وأترك لهم التفاعل مع الأفكار، وما مر في هذا الفصل يمثل التوريقات السبع والعشرين المقصودة، وتعودت منهم التجاوب في المناقشة والتعليق. ومن أجل الإنصاف للصحوة وجيلها، فقد وجهت سؤالا عاما في «تويتر» عن منجزات الصحوة، وطلبت مشاركة مفتوحة ليقول كل ما يراه من منجزات، بناء على أن المتابعين كانوا من جيل الصحوة، عاشوها في زمن قوتها، ورأيت أن لهم الحق بأن أتيح لهم فرصة الإفصاح عن تصورهم

بما أنهم شهود على جيلهم، وقد حصلت على عدد من التغريدات، اخترتُ عينة منها تدل على ما عداها. وهذه نماذج مختارة ومعبرة عن الجو العام الذي تواصل معي:

- د. **سعيد السرحاني**: من الناحية التنموية أشاعت فكر العمل التطوعي والعمل الجماعي عن طريق مجالس الجمعيات تحفيظ.بر... الخ، نشر ثقافة القراءة.

- **عمر الغامدي**: مفهومي عنها أنها حققت وعيا دون تطبيق، وما كانت لتنتشر لولا الوسائل المرئية والمسموعة.

- **سعيد العتيبي**: في زمن سفر الشباب 80- نات و90 نات- إلى مدن بعيدة عن مناطقهم، بحكم الدراسة أو العمل أوجدوا في الصحوة الانتماء وروح الجماعة.

- **ناصر حماد الحصيني**: منظومة الإسلام السياسية والاقتصادية والاجتماعية كانت مغيبة بالنسبة لنا، لكن بفضل الله، ثم بجهود نجوم الصحوة، فهمنا حقيقة ديننا.

- مروان آل الشيخ: وإيجابا حفزت الجانب الطقوسي من الدين عند عامة الناس؛ فكثر الإقبال على المساجد والعمل الخيري (على طريقتهم).

- **عبدالله السرحاني**: الصحوة جعلت التفسير الديني هو الفيصل في كل الأمور- والسيء هو أن الفهم القاصر للدين أنتج تيارات متطرفة وانتكاسات وتبديل رؤية.

- **بسام العبيد**: وبرأيي دكتور أن دراسة ما حققته يكون بتأثيرها الذاتي فقط، بعيدا عن الإنجازات التي تمت بدعم وتوجيه قويّ سياسية دافعة وراغبة في وقت ما.

- **سليمان العمار**: أما ما تحقق كانت أشبه بالهوية التي بدأت تعود يوماً بعد يوم، فبدأ الالتزام يطغى في شتى المجالات أفراداً وإعلاما.

- **إبراهيم الغامدي**: دكتور الصحوة أنتجت لنا جيلا مثقفا، ولكن ثقافته ممنهجة على آراء واعتقادات أشخاص جعلوا من أنفسهم النبراس الأوحد الذي لا يخطئ.

- **فارس العلي**: أجزم بأن الشيخين ابن باز وابن عثيمين -رحمهما الله- حققا التوازن والثبات والاعتدال والتوجه الصحيح والمنضبط للصحوة.

- **سعيد المجدوعي**: تعزيز مبدأ أن الدين هو الحياة لتكون الممارسة الحياتية اليومية منطلقة من مبدأ (قل إن صلاتي ونسكي ومحياي ومماتي لله رب العالمين).

- **عبد الله اليابس**: الصحوة أكثرت الطرح على كبار العلماء عن دورهم تجاه العديد من القضايا المحلية والدولية... يتبع.

- **عبد الله اليابس**: طرحت الصحوة بدائل فكرية، منها التأصيل الإسلامي في الأدب وفي العلوم النفسية والاجتماعية ومصطلح الترفيه في الإسلام... يتبع.

- **عبد الله اليابس**: المرأة كانت جزءا من الصحوة؛ فظهرت المرأة الداعية أكثر من ذي قبل، وصار لها محاضرات دينية واجتماعية وفكرية... يتبع.

- **عبد الله اليابس:** كان لبروز دور المرأة الداعية دور في الوعي الديني والاجتماعي والفكري في المجتمع النسائي بهدوء... يتبع.
- **عبد الله اليابس:** المرأة الداعية كانت تقوم بدور التوعية الدينية والاجتماعية والفكرية... ثم قامت بالتوعية الإدارية في هذا الدور باستقطاب أكاديميات.



إشكالية التحيز الثقافي
عند عبد الوهاب المسيري

غزلان هاشمي[1]

ينبني العالم على جملة تراتبات قيمية هي في حقيقتها صياغة إيديولوجية، حيث كل ذات تضخم اعتباراتها وتنتقصُ من الآخر الذي يتموضع في مخيلتها في صيغة دونية، ولأن الانتقاص لا يتخذ شكل تصفيات جسدية فقط، بل يتخذ قبلها شكل تصفيات فكرية وسيلتها اللغة التخييلية التي تعيد ترتيب العالم، فإن الصراعات هنا تكون للخطابات. ومن يسيطر على اللغة/ الخطاب يمتلك العالم ويهيمن عليه. ومن هذا المنطلق سعت بعض الخطابات الفكرية إلى فضح مضمرات الخطاب أو تمريراته الإيديولوجية التي تهدف إلى إعادة ترتيب العالم وفق اعتباراتها أو بما يخدم مصالحها. ومن هذه الخطابات خطاب المفكر المصري الراحل عبد الوهاب المسيري الذي حاول تفكيك الخطابات الغربية والصهيونية على وجه الخصوص من أجل القضاء على عقدة النقص المفترضة إزاء الآخر، أو كما سماها بـ «أنسنة العدو»، التي تفترض تخلص الذات العربية من مخاوفها ومواجهة الآخر .

انطلاقا مما سبق، هل نجح المسيري في فضح ما سكت عنه الخطاب الغربي والصهيوني؟ وهل استطاع، في مساره المنهجي، أنْ يتحرر من أثر المرجعيات المستعارة؟

1- مفهوم التحيز

يتأسس مفهوم التحيز على اعتبارين أساسيين، أولهما تضخيم الذات والتمركز حولها، إذ يتم التلاعب باللغة من أجل خلق تنميطات جاهزة تسم الذات بكل سمات التعالي والفوقية ... وتجعلها رمزا للتحضر والكمال والعلم.... وهذا التمركز يعرفه عبد الله إبراهيم بأنه «نمط من التفكير المترفع الذي ينغلق على الذات، ويحصر نفسه في منهج معين، ينحبس فيه ولا يقارب الأشياء إلا عبر رؤيته ومقولاته، ويوظف كل المعطيات من أجل تأكيد صحة تلك المقولات»[2]. أما الاعتبار الثاني، فهو تغييب الآخر أو انتقاصه وتهميشه في محاولة لإقصائه، وذلك بوسمه بكل سمات الدونية. من هنا تتحول اللغة إلى حقيقة ثانية لا تدل على أصلية الشيء أو الظاهرة، وإنما على متخيلاتنا أو متصوراتنا حولها. ولذلك فالتحيز لا يستقيم إلا بعناصره أو مكوناته الثلاثة: ذات مركزية- آخرية متخيلة- لغة تخييلية تعتبر وسيلة لبناء هذا التحيز.

1 - أستاذة محاضرة في الأدب العام والمقارن. رئيسة تحرير مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية.

2 - عبد الله إبراهيم: المطابقة والاختلاف. ص15.

ويعرف روبرت هـ. ثاولس Robert. H. Thaols التحيز بقوله: «طرق في التفكير، تقررها سلفا قوى ودوافع انفعالية شديدة، كالتي يكون مصدرها منافعنا الذاتية الخاصة أو ارتباطاتنا الاجتماعية. فهذه قد يكون مفعولها- في نفوسنا أنها تزهدنا في التفكير تفكيرا مستقيما حول موضوعات معينة»[1].

إن اهتمامنا بالتحيز ينحصر في رصد الاختلاقات أو الصياغة غير الموضوعية التي تشهدها المنجزات الثقافية والأنماط المعرفية، حيث الترويج لمركزية الذات بوسمها بكل سمات التعاظم والتعالي في مقابل تحقير الآخر وتعمد تشويه صورته، من هنا ينتفي التمثيل المحايد ليحل محله التنميط الجاهز أو النظرة التفاضلية، «وقد تضافرت المرويات من أجل تمثيل الذات والآخر استنادا إلى آلية مزدوجة الفاعلية أخذت شكلين: ففيما يخص الذات أنتج التمثيل ذاتا نقية، وحيوية، ومتعالية، وفعالة، ومُضْمِرَةً الصوابَ المطلق، والقيم الرفيعة، والحق الدائم، وفيما يخص الآخر أنتج التمثيل آخر يشوبه التوتر والالتباس والانفعال أحيانا، والخمول والكسل أحيانا أخرى...»[2]، ليتم استبعاد أمر تقبل النسق الثقافي له، إذ أُلْصِقَتْ بالآخر قيم متعارضة مع القيم السائدة، وهنا ظهر التمايز الذي أفضى إلى جملة تعارضات سهلت على الطرف الأول اختراق الطرف الثاني تخليصا له من ضلاله وخموله ووحشيته، وتسويغ هذا الاختراق.

2- التحيز عند عبد الوهاب المسيري

ينبني المصطلح على التراكمية المعرفية والحضارية لعدد من الأشخاص يجمعهم انتقاء اتفاقي يُبْرَمُ بتقنين معتمد. ونظرا لكون هذه الانتقائية ستعول على مرجعيات مختلفة، فقد رفض عبد الوهاب المسيري أن تتم عملية نقل المصطلحات الغربية دون اجتهاد أو تمحيص، إذ النقل يتجاهل السياقات الحضارية التي أُنْتِجَتْ المصطلحات في ظلها. وهذا ما يجعل أمر التفكير في إطار مفاهيمي يعتمد المرجعية العربية أو التوليد من المعجم العربي ضروريا، لكونه يقضي على التحيزات الأيديولوجية الكامنة ويفرض تسميات ذاتية.

يتساءل عبد الوهاب المسيري: «هل يمكننا تخيل لغة دقيقة تماما، ترتبط فيها الدوال بمدلولاتها بشكل حتمي آلي كامل، لا يفصل بينهما فاصل، ولا توجد بينهما ثغرات، بحيث يكون لكل دال مدلول واحد..؟»[3]. يرى الباحث أنه لا وجود للغة دقيقة تتطابق فيها الدوال مع مدلولاتها، وتنتفي فيها المسافات أو الثغرات التي تفسح المجال للتعدد، ومن هنا فأي نص -حسب ما يراه- مجموعة من الدوال المشيرة إلى مجموعة من المدلولات والعلاقات الخارجية من خلال علاقاتها الداخلية. وانطلاقا من هذا الأمر يتراجع المفهوم التطابقي لتتشكل مسافة اختلاف تفصل بين الدال والمدلول. إذ تتشكل هذه المسافة من الأحلام والأوهام والرغبات والأهواء والأفكار والمصالح التي تعمل على الفصل بينهما. وهذا التعدد يقود إلى الاختيار الذي يعني استبعاد احتمالات كثيرة، والتركيز على اختيار واحد. ومن هنا يخضع الاختيار إلى اجتهاد الذات، وهذا ما يجعل الأمر متضمِّنا صفة التحيز أثناء الاختيار. ويوضح الناقد حقيقة هذا الأمر

1 - روبرت هـ. ثاولس: التفكير المستقيم والتفكير الأعوج. ترجمة حسن سعيد الكرمي. سلسلة عالم المعرفة. الكويت. ص155.

2 - عبد الله إبراهيم: المطابقة والاختلاف. ص15.

3 - عبد الوهاب المسيري: اللغة و المجاز . ص192.

بقوله: «وقد أدْمَنَّا تماما عملية نقل المصطلحات دون إعمال فكر أو اجتهاد، ودون فحص أو تمحيص (...). فقد الإنسان العربي الحديث القدرة على تسمية الأشياء، ومن لا يسمي الأشياء يفقد السيطرة على الواقع والمقدرة على التعامل معه بكفاءة. أما من يدرك الواقع حق الإدراك ثم يصنفه حسب مقولاته، ويسميه أسماء تتفق مع هذا الإدراك أمكنه الحركة فيه بقدر معقول من الحرية، إذ أنه سيراكم المعلومات داخل مقولاته وأطره هو، مما قد يزيد من مقدرته على التنبؤ بمسار هذا الواقع ويحسن من مقدرته على التعامل معه»[1].

ويجمل المسيري أسباب صعوبة نقل المصطلحات في حقل العلوم الإنسانية والاجتماعية فيما يلي:

- وجود كل دال ضمن تشكيل أو سياق حضاري محدد يستعمل لغة معجمية معينة.
- وضع المصطلح وفق منظور الذات فقط.

3- العنف الرمزي واختراقات الآخر

يتشكل العالم من عدة أطراف متباينة، يسعى كل طرف إلى بناء وجوده الخاص وفق اعتبارات ذاتية تبتعد عن حدود المطابقة والتماثل، فالتموضع في إطار الزمان والمكان هو نفي لصفة المشابهة، بقدر ما هو اعتراف بالتمايز والاختلاف. لذا فإن الذات لا تحس بكينونتها المستقلة إلا بوجود الآخر المختلف، ووجود التمايز يؤدي إلى اختلاف الرؤى ووجهات النظر، وهذا الوضع يؤدي إلى الاختلاف في الموضوع والنظر إلى الآخر. إن هذه النسبية تحجب عن الذات معرفة الحقيقة بذاتها وتمنحها معرفتها بتصوراتها أو متخيلاتها، فتغدو الحقيقة متعددة بتعدد الأشخاص، بل قد تتعدد عند الشخص نفسه مع اختلاف الزمن. من هنا فالحق كامن في طبيعة الشيء لا في متصوراتنا. وانطلاقا من هذا الأمر يتحدد الإشكالات الموالية: كيف يتم تصور الحقائق وإدراكها؟ ما هي نتائج النظرة الأحادية للأمور؟ وكيف نقضي على الجاهزية والصفة التبجيلية والتقديسية لمتصورات الذات؟.

أ- الحقيقة: الاعتبار الحاضر الغائب

يبين المسيري أن هناك افتراضا يقر بوجود حقيقة بسيطة بذاتها، يُعَبَّرُ عنها من خلال المعنى المعجمي للكلمة، وأما المجاز فاستعماله يهدف إلى زيادة قوة التعبير وجماله وتأثيره، من هنا تعتبر الاستعارة والمجاز المرسل والكناية إضافات أدبية، ولكنها ليست جزءا جوهريا في المعنى، وحسب هذا المفهوم يوجد عنصران:

1- حقيقة موضوعية بذاتها.

2- طريقة التوصيل والآليات المستخدمة في ذلك، وعلى هذا الأساس لا تكون الآليات جزءا من الحقيقة. ولأن المسيري يذهب إلى أن المجاز «هو استعمال أية لفظة في غير معناها المعجمي (الحقيقي أو الأصلي) لوجود علاقة بين المعنى اللغوي الأصلي لهذه اللفظة والمعنى المجازي (الجديد) الناتج عن ذلك

1 - عبد الوهاب المسيري: إشكالية التحيز. ص67.

الاستعمال بشرط وجود قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي للفظة»[1]، فإنه يعارض الافتراض القائل بانفصال الآليات عن الحقيقة، ويعتبر المجاز اللغوي بكل أنواعه جزءا أساسيا في التفكير الإنساني، ومن نسج اللغة ومن عملية الإدراك، لذلك فاستخدامه حتمي في معظم عمليات الإفصاح والإدراك، خاصة في الظواهر المركبة تركيبا عاليا.

ويجد المسيري أن هناك مسافة تفصل بين الدال اللغوي والمدلول، وأن «المسافة لا يمكن عبورها، ولكن يمكن تقريبها وتحويلها إلى مجال للتفاعل عن طريق المجاز الذي يوسع من نطاق اللغة الإنسانية، ويجعلها أكثر مقدرة على التعبير عن الإنساني المركب واللامحدود»[2]. والأمر يتم -حسب الباحث- من خلال العلاقة التلازمية بين المجهول والمعلوم، وبين الإنساني والطبيعي، وبين المعنوي والمادي، وبين المحدود واللامحدود، إذ لا ينجم عن هذه التلازمية مزج عضوي بين الطرفين، وإنما تحول طرف من طرفي العلاقة إلى طريقة لاستكشاف الطرف الثاني، حيث تبقى المسافة قائمة بينهما، رغم عملية الربط بينهما.

ويعطي المسيري مثالا بالأسد، فحال مشاهدته في حديقة الحيوان واستعمال عبارة «دخل الأسد قفصه» تجعل المعنى واضحا والمسافة بين الدال والمدلول ضيقة، أما في حال مشاهدة رجل بصفات إنسانية نبيلة، فالتعبير عنه بشكل مباشر يجعل من الكلمات المعجمية عاجزة عن نقل هذا الإدراك، لذا نستعير من عالم الطبيعة والمحسوسات بعض الألفاظ لتكون إشارة دالة على هذا الإحساس، فنقول مثلا: جاء الأسد، فمن خلال هذا المثال يتم ربط المحسوس بالمتعين، أي صفات الرجل بصفات الأسد، وذلك وفق عملية مركبة، فقد أفرغنا كلمة الإنساني من محتواها قليلا، كما أفرغنا كلمة الأسد من بعض مضامينها المادية/الطبيعية. ففي المرة الأولى نظرنا إلى بعض جوانب الرجل باعتباره إنسانا، وفي الثانية نظرنا للأسد باعتباره إنسانا واعيا يملك صفات إرادية معنوية كالشجاعة والإباء والقوة..، ومن خلال هذه العملية حاولنا التضييق من المسافة بين الدال والمدلول.

وتتحدد أهمية الصورة المجازية في كونها وسيلة إدراكية، يدرك من خلالها الإنسان واقعه، ويعبر من خلالها عن نفسه، لذلك فهي ترتبط بالنماذج المعرفية والإدراكية ورؤية الكون. إذاً، فكل نص مهما كان نوعه يشمل داخله نموذجا كامنا «يستند إلى ركيزة أساسية، عادة ما تترجم نفسها إلى صورة مجازية، استخدمها صاحبها (بوعي أو بغير وعي) للتعبير عن هذا النموذج»[3].

بـ- مركزية الذات وصياغة الحقيقة: التشكيلات النمطية للشخصية اليهودية

تضع كل ذات صورا إدراكية للعالم الخارجي، تتحول معها إلى مصدر للمعرفة والحقيقة المطلقة، لا حقيقة إلا داخلها، لذلك لا تعترف بالحقيقة المتجاوزة، خاصة في غياب مرجعيات قوية تصمد في وجه المتغيرات الحاصلة، فنظرتها إلى الوجود تتسم بالتمركز حول ذاتها، والانطلاق من اعتباراتها. من هنا فالرغبة والتخييل قد تداخلها المصلحة التي تسهل عملية نَمْذَجَةِ الفكر وتحويل الوقائع إلى صياغات

1 - عبد الوهاب المسيري: المجاز واللغة. ص12.

2 - نفسه. ص14.

3 - نفسه. .ص18.

متماسكة غير قابلة للاختراق من قِبَل الغير، مما يجعل الذات تقف موقف عداء إزاء الآخر الذي يهدد صفاء هُويتها وثبات وعيها، لذلك فإن حضور الواقعي يتهدد من خلال هذه الصور النمطية، إذ كل ذات ترى أنها أساس المعرفة والحقيقة، وما جاورها وكان خارج كينونتها يمثل وعيا مزيفا أو صورة إدراكية مشوهة أو تخييلا يلفه الوهم والغموض. وقد بين نصر حامد أبو زيد هذا الأمر بقوله: «كثير من العداء في مجال الفكر بصفة خاصة يرتد إلى عدم الفهم أو إلى عمليات التباس ناتجة عن سيطرة نزعة تتصور أن ما في الأذهان مطابق مطابقة تامة لما في الأعيان..»[1].

انطلاقا مما سبق استنتج عبد الوهاب المسيري أن اليهود بنوا تعريفاتهم على أسس دينية أو عرقية أو إثنية، وقاموا بتنميط شخصياتهم، إذ يؤكد الكثير من الباحثين اليهود تفوق عرقيهم، لذلك طالبوا ببقاء صفائه وعدم الاختلاط من خلال الزواج بغير اليهود. فهم يعدون أنفسهم أكثر موهبة وأكثر عبقرية، لذلك كثيرا ما يستعملون النظريات البيولوجية والعرقية ويعيدون صياغتها بما يخدم تمركزهم، ولو أن جودت السعيد يقول: «يدرك معظم اليهود مدى عمق المغالطة في الادعاء ببقاء العرق اليهودي، ومع ذلك فكل اليهود تقريبا يلحون عليه كحالة مُسَلَّم بها حفاظا على التعصب التوراتي والهوس الديني»[2]، ولكن «على الرغم من جميع هذه المحاولات الصهيَونية، لم تستطع الدعوة لشخصية عنصرية مشتركة أن تصمد طويلا، لأن النظريات العنصرية ونظريات التفوق العنصرية ليس لها سند علمي قوي، كما أن كثيرا من الغموض والتشويش سيشوبها»[3].

ج – آليات تغيير الحقائق

يتشكل الوعي الإنساني من منطقة محايثة بمحاذاة الذات المركزية، يُطرح فيها جميع المتجاورات باعتبارها عرضا زائلا، لا أهمية لوجوده إلا بما يحقق تجانس الذات، وأما دخوله كمدرك مغاير فيوقعها في مأزق التداخل بين الاعتراف والرفض، من هنا وجب إقصاؤه من جملة المدْرَكات وطرده ناحية اللاوعي أو الوعي المتذبذب، حيث يتم اختزاله في صورة منتقصة أو واقع افتراضي هزيل، واختراق كينونته بتحويلها إلى جزئيات متخيلة وإدراكات جزئية منتقاة من الكل بحسب ما يخدم الذات، ويتم ذلك من خلال آليتين هما الاستقطاع والتعتيم.

• الاستقطاع

نعني به فصل الصور عن بعضها البعض أو عن سياقاتها، وهو ما يسمى بـ «الإدراك الجزئي» للظاهرة، حيث يعمل العقل على الاحتفاظ بالأجزاء المتخيلة التي تناسبه وتناسب رغبته، لتتحد الرغبة مع التخييل، إذ يتم تغييب إدراك الظاهرة إدراكا كليا، وهذا الأمر يؤدي إلى معرفة ناقصة تفتقد الموضوعية، لأنها تُهَمِّشُ أو تلغي أجزاء محددة من الصورة الإدراكية وتقوم بعملية انتقاء. وهذه الأخيرة تنطوي على تحيز واضح لجملة اعتبارات على حساب أخرى قد تكون في مضامينها أقرب إلى الصواب، ومن هنا يتم

1 – نصْر حامد أبو زيد: النص السلطة الحقيقة. ص67.

2 – جودت السيعد: أوهام التاريخ اليهودي. ص....

3 – عبد الوهاب المسيري: الأيديولوجية الصهيونية. ج1. 224.

تغييب الحقائق والتلاعب بها بما يناسب ميول الذات وأهواءها. إذاً، فهذه المعرفة قاصرة مشوهة لا تدل على حقيقة الموضوع، وإنما على جزء منها فقط، وهذا الأمر يُصَعِّبُ عملية الإدراك الحقيقي وينتهي إلى تلاعب واضح بالحقائق، من هنا فوعينا بالحقيقة يكون وعيا ناقصا غير متكامل.

وقد ألمح المسيري إلى هذه الآلية في قوله: «لا يوظف اللوبي اليهودي الصهيوني عناصر اليهودية والصهيونية وحسب، وإنما يوظف عناصر ليست يهودية ولا صهيونية (بل قد تكون معادية لليهود واليهودية)، ولكنها -مع هذا- توظف نفسها دفاعا عنه وعن مصالحه،ب سبب الدور الذي تؤديه الدولة الصهيونية في الشرق الأوسط بسبب تلاقي المصالح الاستراتيجية الغربية والصهيونية»[1].

- **التعتيم**

يقصد بالتعتيم إلغاء كل الصور الإيجابية، سَعْياً إلى التعمية بإقصاء الحقائق إقصاء كليا، وهذا الأمر يؤدي إلى ما يسمى باللاَّمعرفة، حيث تغيب المعرفة بشكل تام. فالذات هنا تدرك ما للآخر من مميزات، لكنها تتجاهلها من أجل بناء نسق معرفي منغلق عن الآخر، لأسباب أيديولوجية وسياسية واجتماعية...،حتى لا تفسح المجال للذوات المتجاورة التي من نسقها المعرفي نفسه لكي تتعرف عوالم الآخر، ليبقى الشك والحذر والكراهية لغة هذا النوع من الذوات، وهنا تتم أَدْلَجَةُ العقل وأدلجة المعرفة وأدلجة التاريخ....، فمصطلح مثل الفراغ -حسب ما يراه المسيري- يستخدم للإشارة إلى الشرق العربي، حيث يتم إفراغه من محتواه ليصبح أرضا بلا شعب ولا امتداد حضاري عريق، ويتحول الوطن إلى رقعة جغرافية مجردة من التاريخ. ومن هنا يتحول الإدراك الغربي نحو تغييب الحقيقة. يقول لمسيري: «وحينما نتحول إلى أكثر من مجرد مساحة، فإن الإدراك الغربي للمنطقة (وهو إدراك تحدده مصلحته كما يراها هو، أو كما تراها نخبته الحاكمة ومؤسسات صنع القرار فيه) يرى وطننا العربي على أنه منطقة مأهولة بشعوب وقبائل وأقليات معظمها تتحدث العربية وتدين بديانات مختلفة لا يربطها رابط حضاري أو اجتماعي واحد، لكل مصلحته الاقتصادية ومستقبله السياسي المستقل»[2]. من هنا تتحدد مهمته في فك أي ترابط حتى يسهل الاختراق.

انطلاقا مما تقدم يمكن حصر نتائج تغيير الحقائق أو التنميط الجاهز من خلال هذه الآليات، في أربعة مستويات تتعامل بها الصهيونية مع الإنسان العربي في سبيل تجريده من وجوده المتعين حتى يختفي ويتحول من العربي المتخلف إلى العربي الغائب. وذلك بالعودة إلى استنتاجات عبد الوهاب المسيري - وهي:

- مواجهة الإنسان العربي من المنظور العنصري الشائع (تخفيض العربي)

يتم تنميط الشخصية العربية تنميطا جاهزا، بوسمها بكل سمات الانتقاص من تخلف وغيره، وذلك تسويغا للعنف المرتكب ضدها، ومن ثمة يصبح العربي في المخيال الصهيوني رمزا للفردية والتفكيك والكذب والاحتيال وخداع الذات والمبالغة، كما أنهم - بعكس اليهود- مثال واضح للكسل

---

1 - عبد الوهاب المسيري: اليد الخفية. ص247.

2 - نفسه. ص255.

والجبن والخيانة، لذلك فمستوى ذكائهم منخفض،ومن ثمة فموضعيتهم دونية لا ترقى إلى مستوى الموضعية الإسرائيلية.

– العربي ممثلا للأغيار (تجريد العربي)

تتشكل في الأدبيات الصهيونية صورة نمطية تتأسس على جاهزية الأحكام وعلى التجريد والتحديد في الوصف، وتكون هذه الصورة عادة مركبة (اليهودي الخالص/ الأغيار)، ففي الوقت الذي تكون فيه سمات الطرف الأول محسومة، يظهر الطرف الثاني، أي الأغيار بوصفه قاتلا ذئبا متربصا باليهود، عدوا للسامية، ويدخل العربي –وخاصة الفلسطيني– تحت خانة الأغيار المسيجين بهذه الأوصاف الانتقاصية، حتى تتلاشى ملامحه أو قسماته. وأما عن صورة العربي في المستقبل، فـ «ستجد أن الزمان قد تجمد وألغي كما هو الحال في الكتابات الصهيونية، فالأغيار ذئاب في الماضي، وذئاب في الحاضر،وذئاب في المستقبل.والإنسان العربي الخانع الخاضع للعنف الصهيوني هو نفسه الإنسان العربي المقاتل الأزلي ضد العنف الصهيوني: كلاهما جزء من مخطط ميلودرامي أزلي»[1].

– تهميش العربي

تهدف عملية التجريد السابقة –حسب المسيري– تهميش العربي وإقصائه حتى لا يخلق لنفسه مركزية واضحة إزاء القضية الفلسطينية، «والعربي الهامشي نمط أساسي في الإدراك الصهيوني للغرب. إن الصهاينة ينكرون وجود أية هوية سياسية للعرب عامة، وللفلسطينيين على وجه الخصوص، أو أية مشاعر قومية من جانبهم..»[2].

– العربي الغائب

يلحظ عبد الوهاب المسيري أن الصهاينة يعتقدون أن في ذكر العرب والتشهير بهم اعترافا ضمنيا بهم ،لذلك يحاولون تغييبهم وذلك بوضعهم في إطار مقولة الأغيار التي يحكمها الكثير من التجريد، وفي هذا الصدد، يؤكد المفكر المصري نفسه أن «هذا الاتجاه يصل قمته فيما يمكن أن أسميه «مقولة العربي الغائب»، فبدلا من الإخفاء الجزئي خلف مقولة مجردة،تصل محاولة الإخفاء إلى حد الإغفال الكامل. فالصهاينة أحيانا لا يذكرون العربي بخير أو بشر، ويلزمون الصمت حيال الضحية،ويظهرون عدم الاكتراث الكامل بها»[3].

4- تاريخ الإشكالية وظهور فقه التحيز عند المسيري

تزامنت نشأة فقه التحيز عند عبد الوهاب المسيري مع راحل مختلفة من مسيرته الفكرية، حيث قام بمراجعة مقولات الحداثة في سياق التصادم المفاهيمي والمرجعي الحاصل بين التيار العلماني والتيار

1 – عبد الوهاب المسيري: الأيديولوجيا الصهيونية. ج1. 231.

2 – عبد الوهاب المسيري: الصهيونية والعنف. ص95.

3 – نفسه. ص232.

الإسلامي،إذ انتقل الباحث من البعد التصادمي القيمي وتخطى كل رهانات الجدل الانتقائي، حينما عمد إلى تحليل العلمانية وأسسها الفلسفية في سبيل وضع خطاب إسلامي جديد يموضع الإنسان في إطاره المركزي المتوازن،والمؤكد لإنسانيته التي لا تختزله في مركزية مغالية تسويه بالطبيعة مقصية المرجعية الدينية أو سؤال الألوهية والربوبية من التفكير،من هنا أكد المسيري أسبقية الإنساني على الطبيعي ،إذ مجاوزة الذات الطبيعة المادية هو عين التحقق الإنساني نظرا لوجود بعد غيبي لا نستطيع اختز اله أو تشييئه، وهو ما تحاول العلمانية تغييبه،إذ الحضور الإنساني لا تستقيم ركائزه إلا بوجود إله متجاوز مفارق للمادة، وهو ما يضمن له سمة التمايز عن باقي الكائنات الطبيعية المادية المغايرة.

إذاً، فالنموذج المادي الذي يقصي التمايزات بين الإنسان والطبيعة يسهم في خلق حداثة مشوهة،ترتضي إقصاء المرجعيات في مقابل اعتبار المجتمع مكونا من كيانات متصارعة، وهذا النموذج -حسب الباحث- أسهمت سياقات وعواملَ محددة في بسط هيمنته في العالم، منها: تفاقم نفوذ الدولة القومية باعتباراتها السلطوية الساحقة للمغايرات، مع تبرير هذا الحضور المفتعل من خلال النظريات السياسية المصاحبة، وكذا تزايد نطاق القطاع الاقتصادي التجاري، فضلا عن انتشار النظريات العقلانية المتطرفة والنفعية. إذ الرابط بين كل هذه السياقات المصاحبة والمتموضعة في شكل نظريات هو تأسسها على جوهرانية مادية آلية، تحصر هدف الوجود في غايات مجردة إنسانية مثل:الدولة - القانون العام - الربح وتراكم الثروات- المنفعة الشخصية...،من هنا فكل الخطابات التي راجعت الحداثة ومقولاتها بحثت عن إنسانية الإنسان المفقودة أو عن هذا الإله الخفي المعبر عن حتمية الميتافيزيقا الدينية أو المثالية أو ظلال الإله الذي حاول نيتشه إزاحته،وما محاولة القضاء على الثنائيات الضدية: خير/ شر، مقدس/ مدنس، نسبي/ مطلق، إلا محاولة لتبديد ثنائية الإنساني والطبيعي/ المادي، لذلك فالمكون الرباني المصاحب لإنسانية الإنسان يأخذ شكل الإله الخفي، وهو ما يجعل النموذج الطبيعي/ المادي غير محقق بشكل كلي.

يمكن القول، إن المسيري -نتيجة مراجعته لمختلف المذاهب والمعارف الفكرية- تحول إلى المنظومة الفكرية الإسلامية التي تحقق الرؤية الإنسانية بصيغتها المتكاملة،فقبلها درس الماركسية التي رغم إعجابه بعدالتها إلا أنه رفض ماديتها المفرطة،كما رفض المعارف الغربية ليدعو إلى إنشاء فقه للتحيز ،وذلك من خلال نقض المصطلحات الفكرية والمعرفية والمنهجية،مع مراجعة المسلمات العلمية التي شكلت أرضية لنشأة الحداثة وفلسفتها.

انطلاقا من ذلك حذر المسيري من الحمولات الأيديولوجية للكثير من المصطلحات الغربية،وقد ربط النماذج المعرفية بالتعامل المنهجي،ناهيك عن تقديمه نماذج وأدوات تفسيرية تفسر الواقع وتطرح بدائل تغييره وتقويمه،وقد ركز على أهمية الخريطة الإدراكية والنماذج الفكرية والمعرفية،إذ المعركة الحقيقية هي معركة المعاني. وانطلاقا من هذا الأمر اهتم المسيري بالنماذج المعرفية،وكل ما من شأنه أن يدخل في تركيبة البناء الحضاري كالمفاهيم والمناهج والخرائط المعرفية والإدراكية والذهنية والفكرية.

إن السياق الذي ظهر فيه خطاب المسيري حول فقه التحيز هو الذي منح للباحث تمايزاته الآلية والمنهجية،التي تحاول تشكيل اعتباراتها بعيدا عن التأثيرات الغربية،فالنقد الإسلامي للحداثة يقوض أسس الحداثة الغربية ويفضح خطاباتها ومرجعياتها المنبنية على أسس استعمارية إمبريالية، كما يطرح حلولا واجتهادات لإمكانية إقامة مشروع حداثي إنساني عربي. إذاً، فالمسيري -وانطلاقا من كل هذا- يدعو إلى إقامة نسق فكري عربي إسلامي مؤسس على الثنائية والتجاور والتعدد ،ومعول على الجانب الروحاني والديني والرباني في الإنسان وذلك نفيا للنموذج الغربي المادي الطبيعي الجسدي.

5- أسباب الحفر الأركيولوجي في إشكالية التحيز عند عبد الوهاب المسيري

أ- العولمة

ظهرت كتابات المسيري في سياق البحث عن خطاب مضاد لخطاب العولمة، إذ لاحظ -من خلال تعريفاته للعلمانية التي تأسست عليها الحداثة وما بعدها أو السياق العولمي- أن النظام العالمي الجديد يحمل مضامين إقصائية للآخر، وذلك بغرض الهيمنة الاستعمارية وأحادية الوصاية من خلال نشر الديمقراطية ومعاهدات السلام، ومن ثمة التفرد بوضع المناهج الموافقة للمصالح الإمبريالية، إذ تسعى إلى الحصول على القداسة من خلال اعتباراتها وإلغاء كل مقدس مغاير. إن هذه «المعقولية الاستراتيجية الجديدة تحاول ضبط حقل معايير إنسانية وكونية، تتجاوز المعطيات الظرفية والنسبية، وتؤسس للتدخل في الحياة البشرية على العقل القيمي حتى يشرع هذا العنف ويضبط استعماله»[1].

ب – صدام الحضارات:

مع كثرة استخدام مصطلح «صراع الحضارات»، صارت الحاجة أقوى إلى إيجاد خطاب يخفف من حمولة هذا المصطلح، لذا يمكن القول إن كتابة المسيري تشكل أرضية للبحث عن نقاط اشتراك وتكامل، لا نقاط صراع وتصادم. وهذا يظهر حتى في تعامله مع الصهيونية واليهودية. يقول في هذا الصدد: «عبارة صراع الحضارات تعني أن ثمة صراعا بين الحضارة الإسلامية والحضارة الغربية على سبيل المثال،أو بين الحضارة الغربية والحضارات الشرقية،وهذا ليس حقيقيا. فالحضارتان قد تفاعلتا عبر تاريخهما بشكل خلاق،حتى في المرحلة الاستعمارية الحديثة،فقد انفتح العالم الإسلامي على الغرب وتبنى كثيرا من الأفكار والرؤى إلى جانب استيراد التقنيات والسلع،ولذا أذهب إلى أنه لا يوجد صراع حضارات»[2].

ج – الصهيونية والصراع العربي الإسرائيلي:

يبين المسيري دوافع اهتمامه بالكتابة عن اليهود وتاريخهم ومستقبلهم في حوار معه، قائلا: «الدوافع الشخصية عديدة وواضحة،وهي أنني عربي يعيش في المنطقة العربية،ومن ثم فإن الدولة

1 - فتحي التريكي وعبد الوهاب المسيري: الحداثة وما بعد الحداثة. ص251.

2 - عبد الوهاب المسيري: الهوية والحركة الإسلامية. ص33.

الصهيونية هي إحدى القضايا الأساسية التي تواجه المجتمعات العربية ومن ثم تواجهني باعتباري مفكرا مهتما بقضايا الوطن»[1].

ويردف المسيري قوله بأنه حال مغادرته مصر عام 1963 للدراسة في الولايات المتحدة الأمريكية لم تتمركز الدولة الصهيونية في ذهنه كإشكالية فكرية أو سياسية،بسبب خضوعه إلى الرؤية الإعلامية العربية التي تختزل القضية الفلسطينية، وذلك بالنظر إلى الفلسطينيين على أنهم شعب من اللاجئين وتعتبر قضيتهم قضية إنسانية لا سياسية، ناهيك عن اعتبار إسرائيل وجودا مزعوما ،إذ يقول: «فكانت استجابتي المنطقية لهذا الموقف هو أنها إذا كانت مزعومة حقا، فلماذا نعطل التاريخ العربي من أجل شيء مزعوم، لا سيما وأن القضية قضية لاجئين فلسطينيين؟»[2].

إلا أن المسيري يصرح أنه اكتشف أن هذه القضية سياسية استراتيجية، لها أبعاد إنسانية، فالمجموعة البشرية التي حلت محل الشعب المطرود من أرضه يمكن موضعتها داخل مسمى النمط الاستعماري الاستيطاني الإحلالي في العالم، ومن هنا فالوجود الصهيوني بما شكله من دولة وظيفية، أقام قاعدة سكانية عسكرية استحوذت على منطقة مهمة استراتيجيا لدى العرب من أجل خدمة مصالحه، وأهمها تشتيت العالم العربي وتجزئته.

إذاً، فالدافع هنا واضح، «هو وجود دراسات اختزلت الظاهرة اليهودية والصراع العربي الصهيوني»، ومن ثمة الرغبة في إيجاد بدائل لتفسيرها .وفي هذا الصدد يصرح أن معركته مع الصهيونية بدأت في الغرب، حيث نظر إليها باعتبارها ظاهرة استعمارية غربية ككل الظواهر الاستعمارية المفرزة من قبل الحضارة الغربية،ومن ثمة تشكل عداؤه لها ليصبح عداء إنسانيا ضد كل أشكال العنصرية والاستعمار. ويؤكد أنه حتى لو تصالحت الحكومات العربية مع إسرائيل فإنه لن يتصالح معها بل سيحاربها كما يحارب النازية والعنصرية والتعصب الديني...، ويوضح أن سياق كتابة الموسوعة ثوري هدف إلى مقاومة رياح التطبيع .

6- الحلول المقترحة للتخفيف حدة من التحيز

كيف نتجاوز التحيزات في المصطلح المنقول؟

يقترح عبد الوهاب المسيري في هذه القضية عدم ترجمة المصطلحات، وإنما تأمل الظاهرة ودراسة المصطلح الغربي بعد وضعه في سياقه الحقيقي. ومن هنا نصل إلى معرفة مدلولاتها الحقيقية لنقوم بتوليد المصطلحات وصكها من المعجم العربي،وإن كانت لا تعتبر ترجمة حرفية فإنها ستحمل رؤيتنا الخاصة وتتجاوز مسميات الآخر وادعاءاته ورؤيته، وهذا ما سيعد -حسب المسيري- انفتاحا حقيقيا على الآخر وليس خضوعا أو رفضا له. لذا يقول: «فالانفتاح الحقيقي هو عملية تفاعل مع الآخر نأخذ منه

1 - عبد الوهاب المسيري: الصهيونية واليهودية. ص21-22.

2 - نفسه. ص22.

(ونعطيه) ونبدع من خلال معجمنا،فالإبداع من خلال معجم الآخر أمر مستحيل»[1]. ورغم جدية ما يطرحه المسيري إلا أن صك المصطلحات يبقى صعبا ونحن نشهد تراجعا على كل المستويات،فالباحث لم يحدد لنا كيفية ذلك وإنما كان حديثه فضفاضا!

ويقدم المسيري مثالا عن ترجمة كلمة «يهودي»، إذ إن هذه الترجمة حسب رأيه تحمل تحيزات واضحة تبتعد عن الموضوعية، لذا يمكننا استخدام مصطلح «أشباه اليهود» وصفا لهؤلاء الذين نسوا اليهودية ثم فجأة تذكروها لأسباب غير دينية...، وأيضا وجب قول «معاداة اليهود» بدل «معاداة السامية»، إذ في السامية نوع من التعالي والحكم بالأفضلية على جنس بشري بعينه، لذلك فمعاداة اليهود إنما هي معاداة لهذا السمو والرقي الإنساني. يقول المسيري في هذا الشأن: «التوليد محاولة تجاوز عملية النقل ليطرح لا بديلا، وإنما نقطة ابتداء جديدة تماما ،يتم توليدها من داخل المعجم العربي من خلال التفاعل مع حضارة الآخر،ثم ننطلق بعد ذلك من داخل ما ولد إلى نسقنا المعرفي الفريد»[2].

ويدعو المسيري إلى ضرورة البحث في المعجم العربي واكتشاف جميع إمكاناته اللفظية والصرفية والدلالية، إذ يمكن -حسب رأيه- بعث كلمات قديمة غابت وضمرت ،ويعطي مثالا بمصطلحي «العمران» و«التراحم» حال الحديث عن الاجتماع الإنساني.

ويطالب المسيري بتأسيس علوم إنسانية مصحوبة بهيكل مصطلحي يحتفي بمركزية الفعل أو المصدر أو اسم المعنى لا الاسم الجامد،مثل «اجتماع، قيام ..» بحكم أن إمكانات الفعل التعبيرية والاشتقاقية كبيرة. هذا، إضافة إلى ضرورة نحت كلمات جديدة تماما ،مثل «الحدودية» التي تصف وضع الجماعات اليهودية التي تعيش على هامش الحضارة الغربية، أو «الحوسلة» التي تعني تحويل العالم إلى مجرد مادة يمكن الاستفادة منها ،مما يفضي إلى نزع كل قداسة وحرمة.

خاتمة

في خاتمة الدراسة آثرنا رصد بعض المآخذ إضافة إلى ما ألمحنا إليه فيما تطرقنا إليه سابقا إذ سجلنا على مشروعه جملة ملاحظات أهمها:

- إن المسيري لم يمارس النقد بشكل شامل، بل اكتفى بتفكيك مرتكزات الحضارة الغربية والنظر إليها باعتبارها حضارة قائمة على فلسفة مادية حلولية علمانية شاملة. ومن هنا غيب النقد الذاتي كما سماه علال الفاسي، أو النقد المزدوج على حد تعبير عبد الكريم الخطيبي، وهو ما حاول القيام به عبد الله إبراهيم حينما عرض في كتاباته «الرواية الغربية والإسلامية للذات والآخر،مؤكدا على فكرة أساسية،وهي أن المركزيات تصاغ استنادا إلى نوع من التمثيل الذي تقدمه المرويات الثقافية (الدينية والأدبية والتاريخية والجغرافية والفلسفية والأنثروبولوجية) للذات المعتصمة بوهم النقاء الكامل،والآخر المدنس بالدونية الدائمة»[3].

1 - عبد الوهاب المسيري: إشكالية التحيز. ص85.

2 - نفسه. ص87.

3 - عبد الله إبراهيم: المطابقة والاختلاف. ص17.

إذاً، فمراجعة المسيري تبدو ناقصة لأنها تجهل اعتبارات الذات وخصوصية لحظتها التاريخي... . لذلك يتخذ النقد الممارس عنده طابعا نضاليا ضد إمبريالية الغرب وماديته، في مقابل تهميش قضايا العالم الإسلامي.

- الاعتماد على ترسانة مفاهيمية كبيرة مرجعياتها- المذاهب والتيارات الاجتماعية والفلسفية - متعددة إلى حد التضارب، أعيد تشكيلها بما يوافق ذوق المتلقي. وقد كان هاجسه الوحيد هو محاولة التخلص أو التحرر من فعل التحيز الكامن في المفاهيم الغربية المستعارة، لكن هذا الهاجس النفسي لم يكن له ما يبرره في كل الحالات، إذ ليست كل المفاهيم الغربية تضمر دعوة إلى التبعية والتحيز خاصة إذا علمنا أن الحضارات والأمم تنبني على التراكمية التي تفترض الاستفادة من المعارف الإنسانية مهما اختلفت مصادرها، فالمسيري نفسه يستخدم بعض المفاهيم والمصطلحات المستعارة من فلسفات أعادت الاعتبار للإنسان في نقده، أي من الحقل الدلالي للمفاهيم الفلسفية والاجتماعية الغربية.

- السعي وراء التمايز النحتي كاستخدام تعبيرات «الأكثر تفسيرا» و«الأقل تفسيرا» بديلا عن الذاتية والموضوعية،قد لا تكون أكثر دقة من التي غيرناها،إذ تلك التعبيرات قد تكون ثقيلة لأن العقل العربي لم يتعود عليها.

- احتك المسيري بمنجزات نقدية غربية ولم يمنع من الاستفادة منها بينما عاب على المفكرين العرب الحداثيين تبعيتهم للعقل الغربي حينما لاحقهم بتهمة التحيز، فمصطلحات مثل:العلمانية والحلول والكمون...لن تستطيع مصطلحات عربية أن تستوعبها أو تقدم حوارا ونقاشا فعالا مثل: الكفر والجاهلية...

- إن تركيز المسيري على المنظور الحجاجي والرؤية الدفاعية من خلال رده،صبغ مقولاته بالطابع الحجاجي المتميز بالقوة والتحرك النقدي في اعتبارات معرفية مختلفة،إلا أن مقاومة الهيمنة قد تؤثر على الجهاز المفاهيمي، فرغم ما تميز به المسيري من نحت موفق، إلا أنه أسهم -من الناحية النفسية- في تعزيز الثقة بالذات والتحرر من هيمنة المتعارف عليه في الدراسات الإنسانية والاجتماعية، وكذا محاربته على جبهات مختلفة إلا أن الأمر لا يخلو من نقائص.

المصادر والمراجع

- **جودت السعيد**: أوهام التاريخ اليهودي. الأهلية للنشر والتوزيع. عمان. ط1. 1998م.
- **روبرت هـ. ثاولس**: التفكير المستقيم والتفكير الأعوج. ترجمة حسن سعيد الكرمي. سلسلة عالم المعرفة. الكويت. ال • د 20. أغسطس 1979.
- **عبد الله إبراهيم**: المطابقة والاختلاف. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. دار الفارس للنشر والتوزيع. بيروت- عمان. ط1. 2004م.
- **عبد الوهاب المسيري**:
  - اللغة و المجاز. دار الشروق. القاهرة. ط2. 2006م.

• إشكالية التحيز. المعهد العالمي الإسلامي. ط3. 1998م.
• اليد الخفية. دار الشروق. القاهرة. ط2. 2001م.
• الهوية والحركة الإسلامية. دار الفكر. دمشق. ط2. 2010 م.

- **فتحي التريكي عبد الوهاب المسيري**: الحداثة وما بعد الحداثة. دار الفكر. دمشق. ط1. 2003 م.

- **نصر حامد أبو زيد**: النص السلطة الحقيقة. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء- بيروت. ط1. 1995م.

نحن والنقد الثقافي

محمد الدغمومي[1]

1- وكان النقد من قبل

مصطلح «النقد الثقافي»، مصطلح جديد لم يكن موجودا قبل منتصف القرن العشرين، ولا قبل نشأة ما يسمى بـ«الدراسات الثقافية». و لم يكن بروزه وليد صدفة، بل جاء نتيجة سياقات مرتبطة بتطور الفكر الغربي منذ القرن التاسع عشر؛ لذا يتعين القول إن صيرورة التطور، التي شملت كل العلوم، ومنها الإنسانية، خاصة (الفلسفة وعلم الاجتماع والأنتروبولوجيا)، وكذا الأدب وأساليب التعامل معه، أثمرت مجوعة تحولات في الثقافة الأوروبية بمختلف لغاتها ومجتمعاتها، لا سيما في ألمانيا وروسيا وانجلترا. وهي تحولات رسمت الحدود بين عصر «الحداثة» وما قبله، وكانت لها آثار في مجال العلوم والفلسفة، وفي الثقافة نفسها.

وقد ظهرت أهم الآثار في تبني النزعة «النقدية» التي مارسها مفكرون مثل «كانط» في مشروعه الفلسفي النقدي، و«هيجل» في فلسفته وتصوره لـ «الجدل»، قبل أن يعمل كل من «إنجلز» و«كارل ماركس» اللذين جعلا الفلسفة تمشي على قدميها (لا على رأسها) كفلسفة تاريخية ومادية»، دون أن ننسى «نيتشه» الذي وضع الفلسفة أمام تناقضاتها. قبل أن يلحق بهم «فرويد» وتلاميذه، و«دوسوسير» و«لوكاش» و«باختين» و«ياكبسون». وقبل هؤلاء جميعا تمكن عدد من دارسي الأدب من ربطه بالعلوم الإنسانية وخلقوا النقد الأدبي وعلم الأدب: «مدام دوستيل « و«سانت بوف» و«طين» و«لانسون».

ومن ثم كثرت النظريات والمذاهب الفلسفية والسياسية والعلمية والاقتصادية والأدبية: الماركسية، الوضعية، البراجماتية، الوجودية، العدمية، الظاهراتية؛ مما أشاع في المجال الثقافي المعرفي مفاهيم شتى، كـ- «اللاشعور الفردي والجمعي، الاختلاف، البنية، التناص، الاعتباطية، النموذج، البدائل ...».

إن هذه التحولات خلقت ما يمكن اعتباره فكرا نقديا انعكس على الفكر نفسه تحت مفهوم العقل والجدل في الواقع والمجتمع، وفي الفلسفة والأخلاق والمعتقدات؛ مما عزز «العقلانية» كممارسة ومذهب فلسفي واجتماعي، وأفرز مفاهيم أخرى مثل التقدم والتجريبية والموضوعية والديموقراطية. الأمر الذي شرع الباب والنوافذ أمام البدائل الممكنة التي تراوحت بين حدود الاتصال والانفصال، والتي لم تتوقف إلى يومنا هذا.

هكذا أصبحنا نواجه أنواعا من النقد تؤطر الممارسات المعرفية والعلمية: نقد العلم (إبيستيمولوجيا)، نقد

---

1 - أستاذ النقد الحديث والمعاصر. جامعة محمد الخامس. الرباط. المغرب.

العقل، نقد الفلسفة، فلسفة التاريخ، نقد النقد، نقد الثقافة، النقد الثقافي... إلخ؛ مما وضع مسألة «المنهج» ومسألة «النظريات» في موضع التشكيك الذي عَلَّلَهُ الفيلسوف «إدغار موران»، -وهو يضع الفكر-أو إنتاج المعرفة- بـ:

أ- مبدإ الشك الأنتروبولوجي.

بـ مبدإ الشك السوسيولوجي.

ج- مبدإ الشك العقلي (نولوجيك).

د- مبدإ الشك المنطقي.

هـ- مبدأ الشك العقلاني (راسيونال) [1] .

2- ثم نشأ هناك

وهنا نقول إن قضية «النقد الثقافي»، كان من ورائها تلك التحولات التي تمثل من خلالها كل المفاهيم السابقة: فلسفيا واجتماعيا وسياسيا وأنتروبولوجيا. كما أن هذا «النقد» كان متفاعلا مع سياقات وتحولات أخرى أصبحت روافد له، بل نشأ نتيجة لها. وهي تقدم فهما جديدا للأدب وكيفيات التعامل معه، نظريا ومنهجيا، مهدت له خلال النصف الأول من القرن العشرين وبعده. وتتمثل هذه الروافد في:

_ رافد بدأ مع الإرهاصات التي صدرت عن مدرسة فرانكفورت منذ الثلاثينيات (خاصة لدى الجيل الأول والثاني: «هوركايمير» و«أدورنو»)[2].

_ رافد الماركسيين الجدد من الباحثين والجامعيين الإنجليز، أواسط الخمسينيات[3].

_ رافد الفلاسفة الفرنسيين في منتصف القرن العشرين، إلى حدود الستينيات وبعدها[4].

---

1 - **Edgar Morin:** La methode. Seuil. Point. p 242.

2 - يذكر بهذا الصدد أمثال «**أدورنو**»، خاصة حين عالج رواية «ألدوس هسكلي»: «عالم جديد شجاع» بالوقوف على رؤيته الثقافية، فكشف فتورها الشديد تجاه مجتمع عقلاني مُدارٌ تماما، بل له أيضا مواقف من ثقافة الهيمنة وثقافة الجماهير وثقافة السوق والصناعة.

بينما كان «**هوركايمر**»، من المدرسة النقدية نفسها، يرى الثقافة واقعة في إسار دينامية التاريخ، ولها أثر في دينامية تُبْقِي على شكل من المجتمع أو تخلخله...

انظر «**ألن هاو**». النظرية النقدية. ترجمة **ثائر ديب**. ص 62-67.

3 - أمثال «**ريموند وليامز**»، في كتابه «الثقافة والمجتمع» (1961)، الذي يمكن اعتباره مؤسس الدراسات الثقافية في انجلترا. حيث نشر معجما للكلمات المفاتيح التي جعلها مدخلا للتعامل الثقافي، والتي يعتمدها الدارس الثقافي. وهو معجم تعدت كلماته ثلاث مائة ذات بعد اصطلاحي من عدة فروع معرفية:

- **R.Williams:** Keywords. A vocabulary of cultur and society. Harper. Collins. London. 1976.

4 - نقصد أمثال **ألتوسير** في إعادة قراءة مارك، و**رولان بارت** في «نظرية النص»، وكذا عمله في كتاب «ميتولوجيات»، و**فوكو** في قراءة الخطاب عبر جينالوجية صرفته عن المفهوم التقليدي وربطت كلماته بالأشياء، أي جعلته خطابا تصنعه مجمل الثقافة ضمن وحدة ممكنة، هي جملة الحدود التي تفصل بين مراحل تطور وتحول الثقافة والمعرفة والعلم... إلخ، وما يسميه «الإبستيمي».
وفي السياق نفسه يمكن الإشارة إلى **رولان بارت** في تصوراته للنص، وكتابه «ميثولوجيات» كنموذج في الكتابة عن موضوعات جعَلها ضمن مفهوم الثقافة، بأسلوب الدراسة الثقافية لهذه الموضوعات. وأيضا بيير بورديو في ربطه للثقافة بالتشكيلات الاجتماعية واختلاف رؤاها للواقع،وبحثها عن مواقع التميز وعن أشكال الرأسمال الرمزي الذي يميزها.

_ رافد مدرسة «بيرمنجهام» بانجلترا في السبعينيات؛ أي المرحلة التي شاع فيها اسم الدراسات الثقافية[1].

وقد كان لهذه المدرسة أثر امتد إلى أمريكا وكندا، ومناطق أخرى؛ بحيث اتسع مجالها موضوعا وهدفا، وانشغلت بخطابات وممارسات ثقافية لم تكن معتبرة ضمن المفهوم المتداول للثقافة؛ إذ أولت أهمية ملحوظة لموضوعات مثل: الرغبة والجسد والإرادة والمهمش والمحرم وسقوط النموذج المهيمن وتعدد اللغة وعودة الغموض والخفاء والمسكوت عنه والغائب في الممارسة والخطاب إلى درجة اعتقد معها بعض الفلاسفة بضرورة العصف بالمنهج مرة أخرى، لأن العلم عمل فوضوي، والفوضى النظرية هي أكثر إنسانية من العلم، وتشجع على التقدم، وأن هناك شروطا تستدعي تجاهل المنهج وقواعده[2] .

كما رأى عدد من المهتمين بالنظريات الأدبية والثقافية -ومن اختصاصات أخرى- أن النظرية تبقى في وضع النقد والتغير والشك دائما، وليس لها حجية مطلقة ولا ثابتة إلا في حدود ما تختاره من غايات[3]. وهذا ما جعل أحد كبار منظري الدراسات الأدبية يرى النظريةَ نظريات، وأن النظرية تبدو مصدر خوف؛ لكون إحدى خاصياتها «لا نهائية» ولا يمكن السيطرة عليها ولا حتى التيقن من معرفتها[4].

لكن ذلك لم يعصف لا بالمناهج ولا بالنظريات، بل فسح المجال أكثر، إذ لم يعد العلم علما بالواقع والطبيعة والإنسان فقط، بل أصبح أيضا علما بالعلم نفسه، وعلما بـ «خطاب العلم» وأصبح إنسانيا ومستحيلا دون ما يريده الإنسان ويرغب فيه بقدر حاجاته وموقعه في العالم، ولم تعد الفلسفةَ فلسفةَ موضوعاتٍ ميتافيزيقيةً مجردةً ومتعالية، بل صارت فلسفة ممكنة تتناول موضوعات لم تكن تُبَالِي بها من قبل.

وما يهمنا ذكره بهذا الصدد أننا أصبحنا -حين نتابع صيرورة الفكر والمعرفة والثقافة (تحت مفهوم الحداثة)- أمام الكثير من التغيرات التي طرأت على الممارسة العلمية والفلسفية والفنية، التي وجدت نفسها أمام تناقضاتها واختلافاتها وشكوكها، ورأت أن عصر «الحداثة» لم يكتمل، وأنه في حاجة إلى التحول إلى عصر آخر هو عصر النسبية والتجريب وسقوط الثبات والاعتراف بالاختلاف وبالآخر في كل المجالات، والإقرار بإنسانية العلم والمعرفة والفرديات والحرية الذاتية ضد القهر والسلطة والرأسمال المادي، وكذا الرأسمال الرمزي الذي يبرر سلطة المادي وعنفه: هذا الرأسمال الذي له تجلياته وأدواته وآثاره في الثقافة بكل تأكيد...

---

1 - نقصد هنا أعضاء ينتمون إلى جامعة «بيرمنجهام»، الذين أسسوا مركزا للدراسات الثقافية، سنة 1964. كان أبرزهم: ر. **هوغارت**، وس. **هول**. كما نقصد أيضا بعض منظري النقد الأدبي ونقد الثقافة أمثال: ت. **إيكلتون** ..

2 - نحيل هنا على ما كتبه الفيلسوف الإنجليزي «فيرابند»:

Paul. Feyerbend; Against of method. pp 1-7-18.

3 - نحيل هنا على كتاب «حدود النظرية»، الذي أشرف عليه **توماس. م. كافانغوي**. جمع فيه آراء عدد من النقاد والفلاسفة، وكشف محدودية وعدم الاتفاق على ما يمكن الأخذ به منهجا صارما ودائما.

Tomas M. Kavannaghwi: The limists of theory. Stanfor. california. 1989.

4 - **جونثان كالر**: مدخل إلى نظرية الأدب. ترجمة **مصطفى بيومي بسطاويسي**. ص 29.

ونحن في موقعنا، مشرقا ومغربا، ليس علينا أن نتبنى مثل هذه المواقف بدون حذر، ما دمنا نرى العلمَ يتقدم، في الغرب والعالم، والمناهجَ موجودة بقوة، وصراعَ النظريات قائما يوميا، وما أظن أن أحدا، هناك، يمارس العبث والفوضى في ما يؤلفه وينشره في مجال العلوم البحتة، أو العلوم الإنسانية، ولا في مجالات النقد المختلفة، بما في ذلك النقد الأدبي.

لا يجب علينا أن نتصور «ما يقال»، بصدد الأدب والفنون انطلاقا من مفاهيم ما بعد الحداثة، قولا يصدق في مجال الثقافة عموما، لأن الواقع يؤكد العكس ويثبت وجود ديناميكية جدلية نقدية، ورغبة مستمرة في تقويم الوسائل والنتائج والغايات، وما الشك سوى طريق نحو المزيد من المعرفة والوعي بالأشياء، حتى وإن ربط نفسه بمفهوم «الإرجاء» والتفكيك؛ لأن الحقيقة تبقى مطلبا، وسداد الرأي شرطا، والاستدلال عليه أوجب الواجبات.

كما يتوجب علينا أن ندرك أن الكيانات المعرفية لا تتخذ مسيرا واحدا ولا تحتكم إلى مبادئ صارمة، تطالها جميعا في الوقت نفسه، ولا في المكان، أي هناك دائما ممكنات تتدخل، ويكون لها أثر على كيان علمي أو معرفي دون أن يصل إلى غيره؛ خصوصا فيما يتعلق بالعلوم الإنسانية التي تطمح إلى إيجاد تقاطعات، وبصفة أوضح في ما له علاقة بالنقد ونظرياته ومناهجه.

لكن، في الثقافة (موسيقى وتشكيلا وعمارة وسينما وأدبا ورقصا)، يبقى للإبداع مجال آخر للنقد؛ حيث يمارس الإبداع وجوده بدءا من تجاوز ما سبقه، ويضع أسئلته على الواقع والنفس والعقل والسياسة والاقتصاد، ومن زوايا خاصة به، أي أنه يقوم بنقد الإنسان وتقديمه لنفسه عبر ما يتمثله ويمثله. وهو ما يبرر القول بوجود عدم اكتمال «الحداثة»، ويبرر نزعات «ما بعد حداثية»، ويوسِّع مجال العلاقة بالثقافة، ويعصف بمفاهيم المقاربات الأكاديمية واستبدالها بمفاهيم عالجت مفهوم الخطاب، فنزعت عنه فكرة الثبات والانسجام واليقين والوضوح، ورأته قابلا للتناقض والتعبير عن الاختلاف والتشظي واللاقصدية، وأقرت بشرعية الثقافات الشعبية والعمالية وثقافة الأقليات، وتبنت دعوات تقول بموت الأدب والمؤلف والأخلاق والله وأهمية الجسد وشرعية الشاذ والمهمش والمضطهد والنساء.

ولم يُخْفِ الكثير ممن مالوا إلى «الدراسات الثقافية» و«النقد الثقافي» -وممن لهم إسهامات في الدراسة الأدبية ونظريتها- أن سلموا برفض النموذج والمنهج والنظرية باعتبار الحقيقة لا تعنى الصواب ولا الخطأ، وإنما هي مؤقتة ونسبية؟.

ومن ثم نجد من يجعل «النقد الثقافي» نشاطا وليس مجالا معرفيا خاصا بذاته، استخدم أصحابه مفاهيم العلوم الفلسفية والاجتماعية والنفسية والسياسة في تراكيب وتبادلات معينة، وقاموا بتطبيقها على الفنون الراقية والثقافة الشعبية بلا تمييز بين هذه الفنون من حيث الكيف[1].

1 – وهذا ما جعل المهتمين بالدراسات الثقافية والنقد الثقافي، يرون النقاد (نقاد الثقافة والدراسات االثقافية والنقد الثقافي)، ليس لهم نظرية ولا منهج، وإنما هم يمارسون نقدهم ومقارباتهم بمفاهيم وأفكار متنوعة، ومن مرجعيات مختلفة انظر:
– أرثر إيزا أبرجر: النقد الثقافي. ترجمة وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي. ص 31.

وقد نجم عن ذلك الوعي بخطورة الخطابات وتنوع تكوينها وانفتاحها على غيرها واحتمالات تناقضها واختلافها وتنازعها بما تقدمه من فكر ورؤى ووظائف، وبما تخفيه من علاقات السلطة والهيمنة.

وتبعا، فإن النقد الذي مارسه أولئك المفكرون والمثقفون أفضى إلى تصورات بشرت أو اعتقدت بمجموعة من المواقف تجاه الثقافة عامة وتجاه العلوم الإنسانية. وكان أن كرست مفاهيم إضافية مثل «وهم» و«سقوط السرديات الكبرى»، ووهم «الحدود و«الثبات» و«الحقيقة» (لا خطأ ولا صواب) و«الأدب الراقي» و«الفن الرفيع»... .

وفي هذا السياق نشأ مفهوم النقد الثقافي والتبس، ولا يزال كذلك، متحدثا عن نفسه بعيدا عن أي ادعاء نظري أو منهجي: وعاداً نفسه مجردَ قراءاتٍ منتجة لوجهات نَظَرٍ. والناقد الثقافي أو الدارس هو من يعطيها المحتوى الذي يتوخاه.

3- وجاءنا من هناك

لكن قَبول الالتباس، من قِبَلِنا، غير مبرر إذا كنا نسعى إلى إنشاء ممارسة باسم «النقد الثقافي».

وعلينا أن نتساءل، من جهتنا، ما المقصود بالنقد الثقافي هناك في الغرب؟ ثم ما علاقته بالنقد الأدبي؟ ثم ما علاقته بالدراسات الثقافية الغربية؟ وأيضا، ما علاقته بالنظرية الثقافية التي راجت هناك ولا تزال قائمة؟

ثم نسأل أنفسنا ما صلتنا، بعد ذلك، بما كتبه عدد من المثقفين العرب والمغاربة خلال العقود الأخيرة التي امتدت عبر عقود النصف الثاني من القرن العشرين وبداية القرن الحالي؟

ولا شك أن الإجابة عن مثل هذه الأسئلة تتطلب الوعي بطبيعة تحول المعرفة وانتقال النظريات، ومدى ما تَحَصَّلَ لدينا عربيا من أثر المثاقفة.

ومن ثم نقر منذ البدء بصعوبة تقديم تعريف يحدد المقصود بـ «النقد الثقافي»؛ إذ هناك تعريفات متعددة تطبع هذا النقد باللبس هناك في الغرب. من هذه التعريفات أن «النقد الثقافي»:

- كتابةٌ ليس لها نظرية محددة، ولا منهج يمكن الاشتغال به.
- كتابةٌ عن موضوعات وأشكال فنية ونصوص ذات تجنيس أدبي، ونصوص ليس لها تجنيس.
- نقدٌ للنصوص- الخطابات المختلفة بمفاهيم العلوم الإنسانية بقصد إبداء وجهة نظر ما عن تأثرها وتأثيرها في المجال الثقافي الاجتماعي ...
- قراءةٌ لما تحمله النصوص من مواقف ودلالات سياسية فاعلة في محيطها الاجتماعي..
- دراسة تنتمي إلى ما يسمي في إنجلترا وأمريكا بالدراسات الثقافية.
- النقد الثقافي والدراسات الثقافية ونقد الثقافة ممارسات مترادفة.
- هو بديل عن نقد الأدب والدراسات الأدبية وتاريخ الأدب؛ نقد يهتم بالنصوص دون الأخذ بمعايير النقد الأدبي والنظريات الأدبية التي تُعْنى بالقيم الجمالية والبلاغية والخصائص النوعية للأجناس

الأدبية المميزة بصفة الرقي والرسمي والمهيمن والاهتمام، بالخطابات الأدبية أو الشبيهة بالأدب، التي ينجزها الهامشيون والفئات المغمورة وطبقة العمال...إلخ.

إن هذه التعريفات التي نصادفها لدى من يكتب عن «النقد الثقافي» و«الدراسات الثقافية»، تعني أن «النقد الثقافي» ليس علما حتى نسلم بوجود "كليات". وليس نظرية، ولا منهجا نستعيرُه أو نطوعُه ونُكَيِّفُه بصفته تلك. ولذلك علينا أن نحاول تقديم مفهوم له يتوافق وواقعنا الثقافي، علما أن نظرية الثقافة الغربية نفسها تقدم مبررات تشرح الاختلاف وتؤكده. اختلافها عن نفسها وعن غيرها.

فلم تعد الثقافة ذلك المجموع المركب من أشكال متعددة، بل انكشفت كممارسة تتنوع وتختلف وفق دينامية المجتمعات وما تعرفه من تنازع وإرادات التغير أو التثبيت أو الهيمنة والتميز والاختلاف الفردي في مقابل الجمعي، والذات في مقابل الآخر. والنظر إلى الكتابة والرموز من موقع التمثل والتمثيل، بعيدا عن المعيارية بين اللغات والثقافات والخطابات وأشكالها؛ ولم تَبْقَ اللغة مجرد نحو وألفاظ، بل نمط حياة وتاريخ وحمولات مشحونة بموقع ومكانة من يكتب أو يَتكلم ويتخيل.

1- هل وصل كما نريده؟

إذن، ليس منطقيا أن نستعير المرجعيات الغربية كما هي؛ فنحن بعيدون عن طبيعة التحولات التي عرفتها المرجعيات الأوروبية. وما آل إليه زمن الحداثة هناك، وما أفرزه التنظير للثقافة، لا بوصفنا أصحاب ثقافة أخرى لها إشكالياتها النوعية فقط، ولكن لأننا نعاني، ولا نزال، من هيمنة استعمارية أوروبية أمريكة؛ مما يضطرنا إلى نقدها وممارسة فهمنا لوجودنا ولثقافتنا التي نتحدث بها ومن خلالها عن وجودنا وموقعنا وأحلامنا وصراعنا واختلافنا بيننا ومع «الأخر»، ونتساءل عما حققناه، مشرقا ومغربا!!!

إن أول ما نلاحظه يثبت أن الكثير مما يُكْتَبُ عن «النقد الثقافي» وفيه، لا يزال غير قادر على التمييز بين النقد الأدبي والدراسات الثقافية ونقد الثقافة وثقافة النقد ونظرية الثقافة. ربما كان الاستثناء الوحيد -في هذا الشأن- ممثلا في كتاب «النقد الثقافي» لعبد الله الغذامي[1] الذي أراد تأسيس مشروع عربي، غايته كشف الذهنية التي تتحكم في الشعر العربي ونقده. فقد اعتبر أن «النقد الثقافي» بديل عن النقد الأدبي (لأنه نقد ميت عربيا)، إذ اعترف في مقدمة كتابه -وهو يبسط القول في ذاكرة المصطلح- بأن «النقد الثقافي» يعرف كدراسات ثقافية ولا يتميز عنها هناك في الغرب، بسبب مشكلة المصطلحات (المفاهيم) التي اشتغلت بها الدراسات الثقافية. وهو هنا يؤكد ما ورد في عمل «أرثر إيزا برجر» أحد منظري «النقد الثقافي» في كتابه الذي صدر سنة 1995، حيث عرف «النقد الثقافي» بأنه أحد المجالات المتفرعة عن الدراسات الثقافية في الصفحتين الثالثة والرابعة. من الكتاب المذكور، وأنه يعاني من إشكالية المصطلحات (المفاهيم)؛ إذ هي مفاهيم وممارسات شتى يعمل بها الناقد الأدبي وعالم الاجتماع والمحلل النفسي وعالم الجمال والفلسفة والماركسية والأنتروبولوجيا ... إلخ.

ولم يَكْتَفِ بذلك، بل سرد مجموعة من التعريفات لدى المهتمين بـ«الدراسات الثقافية» أو «النقد الثقافي» في الغرب لَيؤكد ما ذهب إليه..

1 - عبد الله الغذامي: النقد الثقافي .المركز الثقافي العربي .الدار البيضاء .2000.

إن ما حققه صاحب الكتاب ليس تمييز «النقد الثقافي» عن الدراسات الثقافية، بل واجه المصطلحات وجعلها حاملة مفاهيم موافقة للثقافة الأدبية ولأنساق الذهنيات العربية وتاريخ أدبها.

وللأسف لم نجد من يستمر في دعم هذا المشروع. ويحرص على أن يتميز كيانه عن النقد الأدبي والدراسات الثقافية وعما يلتبس بها، مع كثرة من دبَّج المقالات حول الثقافة العربية والثقافة السياسية والسياسة الثقافية ومشكلات الفنون. .ولم نجد إلا القليل من الدراسات التي تلتبس بالنقد الثقافي والدراسات الثقافية دون أن تميز بينهما من جهة، وبينهما وبين بقية المباحث الأخرى، مثل ن أن «نقد الثقافة» الذي يتصدى إلى البحث عن أنساق الثقافة الغربية ونقدها وكشف الإيديولوجية التي تحركه، وتوظف مجموعة من المفاهيم التي تصب في نظرية الثقافة[1].

كما نصادف عملا آخر وُظِّفَ فيه مصطلح «النقد الثقافي» دون تحديد علاقته بـ «الدراسات» و«النظرية»، مع أن جل ما كتب عن «النقد الثقافي» يستعرض مراحل ظهور الدراسات الثقافية والروافد التي سارت معه جنبا إلى جنب، قبل أن يقدم دراسات حول نصوص عربية إبداعية بعضها له صفة النقد الثقافي وبعضها كان مجرد دراسة ثقافية[2].

وفي السياق نفسه، قدم باحث آخر بحثا عن الاختلاف الثقافي وثقافة الآخر، رابطا نظرية الثقافة بنقدها دون رسم الحدود التي تفصل بينهما وترسم مناطق التفاعل[3].

كما أن هناك مساهمات أخرى تطرقت إلى البحث في خطاب «النقد الثقافي العربي» كمدخل إلى بناء نظرية مقارنة[4]، أو رغبت في «نقد الثقافة» و«نظرية الثقافة» معا في الفكر العربي الحديث[5]، أو تصدت «للنقد الثقافي» وهي تتصور «الدراسات الثقافية» نقدا ثقافيا، أو تمارين في النقد الثقافي[6].

وكما يتضح، فإن مرجعيات مجمل الأعمال التي تصدر في المشرق العربي غربيةٌ، تحيل عليها وتقتبس منها، وتبنى عليها دون أن تمتلك ما تدعيه من «علاقة» بالثقافة العربية[7]، ودون تحديد المفاهيم التي تخصص النظرية الثقافية ونقد الثقافة والدراسات الثقافية أيضا[8]. ولا نكاد نعثر على عمل يندرج ضمن الدراسات الثقافية، وله هذه الصفة، إلا نادرا[9].

1. وفي المغرب!

1 – **عبد الله إبراهيم**: الثقافة العربية والمرجعيات الغربية . المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء 1999 .

2 – **محسن جاسم الموسوي**: النظرية والنقد الثقافي. المؤسسةالعربية للدراسات والنشر. الأردن 2005.

3 – **سعد البازعي**: الاختلاف الثقافي وثقافة الآخر. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء 2008.

4 – **حفناوي بعلي**: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن. منشورات الاختلاف. الدار العربية للعلوم. بيروت 2007.

5 – **عبد القادر الرباعي**: تحولات النقد الثقافي. دار جرير 2007.

6 – **صلاح قنصوه**: تمارين في النقد الثقافي. دار مريت. القاهرة 2007.

7 – **سهيل الحبيب**: خطاب النقد الثقافي في الفكر العربي المعاصر . دار الطليعة. بيروت 2008..

8 – **ز كي الميلاد**: المسألة الثقافية: من أجل نظرية في الثقافة العربية. المركز الثقافي. الدار البيضاء. 2005

9 – **ماري تريز عبد المسيح**: التمثيل الثقافيين: المرئي والمكتوب. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. 2002.

أما مغربيا، فبالرغم من وجود باحثين كبار لهم إنجازات مرجعية، إلا أنها تبقى موسومة بطابع إبيستيمولوجي يَتَقَصَّدُ نقد االفكر والعقل، قديما وحديثا، ويكشف الأنساق التي تتحكم في رجال الفكر والمثقفين. ونخص بالذكر أعمال «عبد الله العروي»، و«محمد عابد الجابري».

نعم، هي نقد ثقافي بالمعنى العام، ومن موقع الفلسفة أو فلسفة التاريخ، لكنها ليست «نقدا ثقافيا» ولا «دراسات ثقافية»؛ إذ غاية هذا النقد، البحث عن قوانين وأنظمة كلية وعامة ذات قصد إبستيمولوجي يتوخى الفهم والتقويم والتصحيح ومراجعة المواقف وتبيان شروط اشتغالها ووظيفتها الاجتماعية الإيديولوجية والحضارية والسياسية والتاريخية.

كما أن هناك من يكتب -بين الحين والأخر- عن الثقافة والسياسة الثقافية، ويحسب نفسه «ناقدا ثقافيا»، غير مُدْرِك أن مثل هذه الكتابة تندرج ضمن نقد الثقافة وسياستها، وليست «نقدا ثقافيا». ولا يُسْتَثْنَى من بين هؤلاء غير «المهدي المنجرة» الذي نهض بمهمة المثقف المنتقد للمواقف والقيم والاختيارات السياسية والصراعات الحضارية، خاصة في كتبه: «عولمة العولمة» و«الإهانة» و«قيمة القيم».

إذاً، وكما أتصور، أو ما أريد أن أقترحه قصد التمييز الرافع للالتباسات هو:

- أن «النقد الثقافي» و«نقد الثقافة»، لا يمكن التعريف بهما كمرادفين، ولا بكونهما مرادفين للدراسات الثقافية، فنقد الثقافة يعمد إلى معالجة موضوعاته الثقافية بالعودة إلى «نظرية الثقافة »، وذلك بالسعي إلى إغنائها وتفسيرها، حيث يكون «نقد الثقافة» لاحقا بـ«نظرية الثقافة»، وأحد روافدها الممكنة والمختلفة. كما أنه يختلف عن ثقافة النقد؛ حيث يتحول إلى بحث الثقافة التي يتزود منها النقد. ليكون منتوجا متميزا في الثقافة، بينما يصبح نقد الثقافة أداةَ مراقبةٍ وتمحيصٍ وتقويمٍ وتوجيه.

بينما «النقد الثقافي»، وعلى الرغم من أنه متفرع عن «الدراسات الثقافية» ويستفيد من «نظرية الثقافة»، إلا أنه يحدد موضوعه في النصوص الأدبية، أو التي لها اتصال بها، باعتبارها خطابات، ويتبنى مفهوما موسعا «للأدب»، يشمل أشكالا من الإبداع اللغوي، دون اعتبار لكوينها القيمي الجمالي. تاركا «للدراسات الثقافية» كل الخطابات والممارسات الأخرى، من رسم وموسيقى ورقص وفرجة وطقوس وشعائر وخطابات لا تخضع للتصنيف ...

إن هذا الفهم قد لا يعجب بعضا ممن يتحدث عن «النقد الثقافي»، الذين يتغذون على موائد الالتباس.

نعم، وكما سبق القول، إن «النقد الثقافي» نقد تتقاطع فيه المرجعيات، ولا يُلْزِم نفسه بأي نظرية أدبية، ولا بمنهج الدراسات الأدبية والأكاديمية والسوسيولوجية والأنتروبولوجيا. ويستعين بالمفاهيم التي توصله إلى قراءة النصوص بوجهة نظر لا تدعي العلم، ولكن تضع الخطابات ضمن الثقافة وتكتشف تميزها فيه، سياسيا واجتماعيا، وما تتوخاه في خطابات الأفراد أو الفئات التي تنجزه؛ خطابات تشكلت في الثقافة ومن ديناميكيتها ووظيفتها الاجتماعية عبر فعل التمثل والتمثيل، وجعلت «اللغة» لغةَ حياةٍ ومُعايَشَة ...

نحن محتاجون إلى هذا الفهم في نظري، وإلى «النقد الثقافي» ونَمَثُّلِه في مجالنا الثقافي المغربي حتى

يُسْهِمَ في معرفتنا لوجودنا، ويكشف خصوصيات الخطابات (المختلفة بالضرورة)، ويقدم لنا ما تترجمه من صرَاع واختلاف ودوافعَ وتَوَسُّع دائرة الفهم، وما تحتمله من تناقضات وتعدد البدائل .

نحن محتاجون إلى «النقد الثقافي» احتياجنا إلى نقد أدبي نزيه من حيث الهدف والأدوات. لكن، قبل ذلك، نحن في حاجة إلى «دراسات ثقافية» مغربية سابقة، حتى يكون نقدنا الثقافي مُبرِّرا ومُدْركا للإشكالات المتعلقة بخطابات الأدب وغيره؛ أي خطابات الفن والسينما والمهرجانات والممارسات الشَعبوية الهامشية والمبتذلة، بل والمحَرَّمة.

ومما لا شك فيه أن لنا إنتاجات، لكننا مقصرون في تناولها من منظور «الدراسات الثقافية»، والاقتراب منها اقترابا ثقافيا نقديا، ونكتفي بالبحث فيها، في الجامعة، أكاديميا وفي حدود ضيقة، عادة ما تهم الراغبين في تحصيل الشواهد الجامعية التي أمست تحصيل حاصل. وحتى الباحثين في مراكز البحث الجامعي (العلمي)، ليس لهم ما يقدمونه، فهم غير مبالين «بالدراسات الثقافية» و«نظرية الثقافة»، و«نقد الثقافة».

إن التقصير الحاصل عربيا ومغربيا يسهل معه إسقاط المرجعيات الأجنبية بدعوى وجود منطق إنساني، ووجود مفاهيم كلية، كما سبق الذكر. وقد تكون هذه الدعوى مفهومة بصدد العلم البحث، لكن الثقافة هي أصلا دينامية مرتبطة بطبيعة الجماعات البشرية في المكان والزمان، ليس بينها تطابق تام، لأن الثقافات تمتلك ضرورتها من تميزها وتلبيتها للحاجات الاجتماعية، وهي تستوجب نقدها في ضوء تميزها، لا بجعلها جسرا تعبر عليه ثقافات «الآخر»، ولا بجعلها ذات مقاصد تتلمسها في نقد الثقافة السياسية للدولة والأحزاب، وإثارة التنازع اللغوي والعرقي لغايات سياسية عبر مظلة اللغة ومفهوم الهوية، ومن موقف الإقصاء وامتلاك موقع في السلطة لممارسة الهيمنة.

«النقد الثقافي» ليس له غرض إثارة النعرات، واصطناع المعايير وإصدار الأحكام والمواقف المسبقة. إنه «يقرأ» ويقدم وجهات النظر من أجل اتساع دائرة الفهم واحتمالات الاختلاف في مساحة التعايش.

إن «نقدنا الثقافي» مطالب بأن يتعامل مع النصوص الأدبية: شعرا وقصة ورواية، لا بمنظور جمالي ومعياري، بل بتوسيع المتن الأدبي، والشبيه به، والذي يشمل مختلف النصوص لينظر إليها بوصفها خطابات، وإن بقيت من الناحية الأدبية غير وفية للقيم الجمالية المعترف بها (عربية، دارجة، أمازيغية، حسانية). لأن كل الخطابات تبقى، شئنا أم أبينا، لها بلاغتها الخاصة؛ بل هي في واقع الأمر مجموعة دوال واستعارات ومجازات ورموز.ومضمرات، ولا مجال لتكون مطابقة للأشياء؛ فالأشياء ليس لها إلا ظاهرها، بينما الخطابات لها ظاهر، وباطنها هو الأصل؛حيث الجنة والنار تتنازعان في مكان واحد، هو برزخ الثقافة!!.

2- والرواية؟

لعلنا في وقتنا الراهن نميل إلى النصوص الروائية، وهذا الميل له ما يبرره للقيام بنقدها نقدا ثقافيا لاعتبارات أهمها:

- هي بطبيعتها نصوص متحولة ومتغيرة ومفتوحة على مختلف التيمات والأشكال الأخرى من الكتابة والصور والرسم ...

- يمارسها كُتاب من مستويات مختلفة علمية وغير علمية، ويريدونها كتابة إمتاع ومتعة، أو كتابة تعبير عن ذات الفرد، أو رسالة عِزّة وتوجيه. أو شهادة وتاريخ. مما صَعَّبَ تصنيفها داخل الأدب، نتيجة تطورها وعدم استقرارها.

- هي نصوص أدبية، لكنها بعد ذلك خطابات ثقافية نشأت من خلال تَلَقِّينا للرواية الغربية عن طريق الترجمة، فأنتجنا روايات تتراوح بين تقليد الغرب، ومحاولة منحها روحا من الثقافة العربية باستحضار نصوص تراثية.

- هي خطابات ثقافية ضمن حوارية الكتابة والقراءة، وتستمد مستواها من تكوين الكاتب والقارئ.

- هذه الحوارية تفرضها المُمْكنات الثقافية التي تَتَشرَّبُها عادات الكتابة والقراءة، وذلك بامتلاك رصيد من المعرفة اللغوية والاجتماعية والقيمية، والأخبار والقصص والصور واالوقائع الزمنية التاريخية والشخوص والأمكنة، سواء استحضرت وقائع معروفة أم تخيلتها تاريخا مفترضا ..

- بعد ذلك تستدعي الرواية، بالضرورة، شروطا مادية للتأليف، تُمَكِّنها من الحضور في المجال الثقافي كمنتوج مادي (كتاب)، تساعد على تسويقه، وتحفز من له رأي كي يتناوله بالنقد والتقويم (أفرادا ومؤسسات).

- تتحول بتحول المتغيرات الثقافية والسياسية، وبتطور العلوم اللإنسانية؛ بحيث «تترجم» الروايات خِبرةً بالحياة، وتتمثَّلهاكقدرة تخييلية. وكل تخييل، هو إخفاء لأشياء وإظهار لأخرى، الشيء الذي يعطيها أبعادا إيديولوجية وأخلاقية وسياسية. هذا، إضافة إليى تخللها عناصر ورموز مقترنة بنسق ثقافي خاص، أو بوعي له صبغةُ رؤية للعالم: وكل رؤية للعالم تعني أنها رؤية ثقافية ذات صلة بمجتمع أو فئة اجتماعية. هي صوت المجتمع من خلال صوت الكاتب الروائي الذي اختزنه في لا وعيه، ومكنه من تَشرُّبِ اللاوعي الجمعي الذي تَكَوَّنَ فيه ثقافيا، وتَشَكَّلَ فيه خطابه. ولذا، كان للرواية قدرها، وقدرها أن تكونَ مفهومة مقبولة، وأن تكون مفتوحة على سوء الفهم والانتقاد في الوقت نفسه،ما دامت تُقْرأ.

فـ«النقد الثقافي»، بقدر ما يعي الخاصيات الأدبية والجمالية للرواية، عليه ألا يقف عندها، مكتفيا بها، بل أن ينظر إليها بوصفها علاماتُ تشكيل وقرائن ووسائل إنجاز خطاب له تأثر وتأثير في الثقافة وبها. مُتَمَثِّلاً موقعه كخطاب، وموقع من يُنْتِجهُ -أساسا- ويتلقاه؛ بحيث يكون النقد الثقافي حريصا على استنطاقه لمعرفة ما لا يقوله، ومعرفة ما يحيط به من عناصر التوافق والخداع؛ عناصر هي أداة الممارسات الثقافية: أدبيا وأخلاقيا وسياسيا ودينيا؛إلى درجة أن الكثير من النصوص -بحضورها كخطاب- لا تعبر دائما عن نوايا أصحابها المعلنة والقصدية.

هذا «النقد الثقافي» إذن، مطلوب في مجتمعنا. وهو نقد لا ينبغي أن يعتبر بديلا للنقد الأدبي. فنحن

-ثقافيا معرفيا ونقديا (أي في ممارستنا العلمية)- نعاني من أعطاب مزمنة؛ مؤسساتنا الأكاديمية شَوْهَاء (مجرد مدارس ثانوية)، ونتاجُنا الأدبي، كمّاً وكيفا، متعثر ولا يتراكم إيجابيا، والنقد الأدبي لا يملك القدرة على أن يكون نقدا له مرجعيته الخاصة، والقليل، بل الأقل من القليل من يملك القدرة على الإنصات إلى النصوص إنصاتا مُنْصفا.

المصادر والمراجع

أ- العربية والمترجمة

- **أرثر إيزا أبرجر:** النقد الثقافي. ترجمة وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة 2003.
- **ألن هاو:** النظرية النقدية. ترجمة ثائر ديب. المركز القومي للترجمة. القاهرة 2010.
- **جونثان كالر:** مدخل إلى نظرية الأدب. ترجمة مصطفى بيومي بسطاويسي. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة 2003 .
- **حفناوي بعلي:** مدخلفي نظرية النقد الثقافي المقارن. منشورات الاختلاف. الدار العربية للعلوم. بيروت 2007
- **زكي الميلاد:** المسألة الثقافية: من أجل نظرية في الثقافة العربية. المركز الثقافي. الدار البيضاء 2005.
- **سعد البازعي:** الاختلاف الثقافي وثقافة الآخر. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء 2008.
- **سهيل الحبيب:**خطاب النقد الثقافي في الفكر العربي المعاصر . دار الطليعة. بيروت 2008.
- **صلاح قنصوه:** تمارين في النقد الثقافي. دار مريت. القاهرة 2007.
- **عبد القادر الرباعي:** تحولات النقد الثقافي. دار جرير 2007.
- **عبد الله إبراهيم:** الثقافة العربية والمرجعيات الغربية . المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء 1999.
- **عبد الله الغدامي:** النقد الثقافي. المركزالثقافي العربي. الدار البيضاء 2000.
- **محسن جاسم الموسوي:** النظرية والنقد الثقافي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الأردن 2005.
- **ماري تريز عبد المسي:** التمثيل الثقافيين: المرئي والمكتوب. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة 2002.

ب - الأجنبية

- **Edgar Morin:** La méthode. Seuil. Point.
- **R.Williams:** Keywords. A vocabulary of cultur and society. Harper. Collins. London.. 1976.
- **Paul feyerbend:** Against of method. verso. New-York. 1984.
- **Tomas M. kavannaghwi:** The limists of theory. Stanfor. California. 1989.

انتهاك النسق في الرواية النسوية:
رواية «السقوط إلى أعلى» نموذجا[1]

محمد بوعزة[2]

أصبحت الكتابة الروائية النسوية ظاهرة لافتة في الثقافة العربية بصفة عامة، وفي منطقة الخليج العربي بصفة خاصة، سواء على مستوى تراكم المنجز السردي النسوي، أو على مستوى التحولات الجمالية النوعية في الرؤية والخطاب.

ولا يكتسب السرد الروائي النسوي -في نظرنا- قيمته الجمالية من مرجعياته الثقافية فقط، كما يذهب إلى ذلك بعض النقاد، على اعتبار الكتابة النسائية جزءا «من خطابات ثقافية جديدة تسعى إلى إنجاز قطيعة جدية مع الوضعيات التقليدية التي طالما همشت المرأة وعدَّتها كائنا ناقص العقل والدين والخلق بالفطرة، أو تابعا للرجل الذي يمثل «المحرم» مهما تدنى سنه ومستواه الثقافي»[3]، بل يستمد قيمته المعرفية -بالإضافة إلى سياساته الثقافية- من طبيعة الاستراتيجيات السردية التي يوظفها في مستوى البنية والخطاب واللغة، والتي تندرج في إطار ما يسميه النقد الثقافي بـ «السرديات البديلة»، بوصفها خطابا- نقيضا[4] لنسق سرديات السلطة وما تفرضه من هيمنة ذكورية على استعمالات اللغة والثقافة.

في السرديات البديلة التي تنبثق من هامش النسق، تعبر المرأة عن رؤى جديدة يحفزها وعي تنويري بالذات والمجتمع والعالم، وتعارض -بصيغ متنوعة- السرد الثقافي العام في مجتمعاتنا التي تتمركز حكاياتها التأسيسية الكبرى حول شخصية «الرجل» الذي ظل إلى فترة قريبة مصدر جل الأفكار ومرجع معظم القيم الإيجابية في الخطابات المهيمنة في المنزل والمدرسة والمسجد والمجلس والدولة»[5].

وفي سياق تطور السرد العربي، تعلن الرواية النسوية عن ميلاد سرديات جديدة للخلاص من القهر الاجتماعي ومعانقة الحرية في أبعادها الإنسانية والأنطولوجية. وإذا ما استحضرنا الخطابات الثقافية والإيديولوجية التي تتحيز ضد المرأة، أمكننا القول إن الرواية النسوية تمثل -في مجال الدينامية- الاجتماعية «سردا معارضا بمعنى مزدوج أو مضاعف»[6].

1 - **فتيحة النمر**: دائرة الثقافة والإعلام. الشارقة 2011.

2 - أستاذ التعليم العالي مساعد، الكلية المتعددة التخصصات بالراشيدية، جامعة مولاي اسماعيل. مكناس.

3 - **معجب الزهراني**: مقاربات حوارية. ص63.

4 - **Helin Tiffin**: Post-colonial Literatures and Counter .p 96

5 - مقاربات حوارية. ص66.

6 - نفسه. ص66.

1- تأنيث الحكاية

في هذا السياق النظري والثقافي، يمكن قراءة رواية «السقوط إلى أعلى»، المكتوبة بوعي نسوي مرهف. ذلك أن البطلة على وعي بشروط استلابها وقهرها. امرأة واعية بذاتها وبقضاياها النوعية (الجندرية) gendre مثل الحب والجسد الأنثوي والحرية. «كثيرا ما تتساءل: ما الذي دفع به هو إلى هذه الخطوة؟ أيكون حاله كحالها تنفيذا لقرار الأسرة والأهل؟ ولكنه يجب ألا يكون. فهو رجل لا بد أن يكون أفضل حالا وأكثر قدرة على اتخاذ القرار خاصة في أمر مصيري كهذا، لكنه قد أثبت لها بأفعاله أن ما ظنته كان هو المخرج الوحيد لحيرتها وتساؤلاتها، ربما كان متعلقا بأخرى لم يستطع الدفاع عن اختياره لها ككثيرين من شباب تلك الأيام، فكان ما أراده الآخرون ولم يرده هو». (الرواية. ص21)

بهذا الوعي النسوي النقدي تخوض البطلة مغامرة الخروج عن نسق الثقافة الأبوية المتحيزة ضد المرأة . فهي امرأة متعلمة تخرجت من الجامعة وتخصصت في الفلسفة. ما يميزها هو شغفها بالقراءة والمعرفة اللتين صارتا جزءا من شخصيتها وجوهر كينونتها. لكن هذه الحياة الجامعية الرومانسية سرعان ما سَتُخْنَقُ وتتحول إلى كابوس بزواجها من رجل فرضته الأسرة عليها، وقبلت به بحكم تقاليد النظام الأبوي الذي يعطي الأسرة سلطة الوصاية على المرأة «كغيرها من بنات جيلها. جيل ذلك الزمان الجميل الذي كان يحمل رغم جماله، شيئا لم يكن في صالحها، حيث تنفيذ قرارات الأهل غاية وواجب». (الرواية. ص21)

منذ البداية ستجد نفسها في متاهة علاقة زوجية مفتقدة لعناصر التوافق العاطفي، حيث «كانت أيامها خلافات واختلافات في الفكر والسلوك (الرواية. ص22). رجل يمثل نموذج الزوج المستبد، ينفرد بقرارات الأسرة ولا يشاركها، ويتجاهلها. تتفاقم حدة التوتر بينهما. ومع استنفاذ طاقة صبرها تقرر بدء مغامرة جديدة في حياتها، إذ كان «لا بد من نسيان الماضي والإعداد لحياة جديدة تكون النقيض لما قد عشته، هذا الأمر عائد إلي لا محالة». (الرواية. ص29).

تحاول في البداية أن تتكيف مع وضعها الجديد وتبادر بالتقرب من زوجها، في محاولة لإحداث بعض التغيير في حياتها، لكن دون جدوى، فيما هو يزداد عنها بعدا عاطفيا.

بمجرد أن يقتحم شاب جديد عالمها حتى تقع في حبه. وتبدأ حكاية الحب في سياق اجتماعي وثقافي محبط، لا يعترف برغبات المرأة وفرديتها. ذات يوم يعود زوجها من المسجد ويخبرها عن لقائه بشاب اسمه عصام، مختلف عن أقرانه جمالا وأدبا. هذا الحدث العرضي سيكون بمثابة الحد الانتهاكي الذي يدشن انزياحا دراماتيكيا في حياتها، حيث تنبثق رغبة الحب في حياتها لأول مرة في شكل طفرة عاصفة، تؤسس لحالة القطيعة بين الذات والعالم. تقرر نسيان الماضي واستعادة ذاتها بحثا عن حياة جديدة في المستقبل.

تبدأ المغامرة الفردية في اليوم الذي قررت فيه البطلة مواجهة نسق الثقافة الأبوية بالتمرد على سلطة الزوج المستبد، والاستجابة لرغبتها في الحب بحثا عن حياة مغايرة، واعدة بقيم المشاركة والرضا المتبادل، متحدية قيم المجتمع الذكوري، إلى لحظة انجلاء الوهم، حين تكتشف زيف عصام الذي كان يرغب في جسدها فقط، ويمثل دور المحب لنيل مراده لا غير.

2- البوح/ كسر حالة الإسكات

يدور موضوع التبئير السردي في النص حول البطلة المنقسمة على نفسها بين الواجب والرغبة. امرأة في الأربعينيات من عمرها، لها ولدان. المفارقة أن الكاتبة لا تسمي بطلتها، وتسرد حكايتها بالمنظور السردي الغائب. امرأة موزعة بين حدين متعارضين: الرغبة والواجب، الكينونة والمؤسسة، تنتظم الأحداث والعلاقات حول حكايتها الفردية. وعلى الرغم من أن الكاتبة حرمت بطلتها من سرد حكايتها بصوتها الخاص، فهي تمثل الفاعل الأساسي في تطور بنية المحكي وتحولاتها السردية. وإذا كان اجتياز العتبة هو ما يحدد انطلاق الحكاية من منظور السيميائيات السردية، فإن البطلة بانتهاكها عتبة المؤسسة (الزواج)، تدشن انطلاق المغامرة الحكائية. مغامرة امرأة تبحث عن هويتها الفردية وسط مجتمع تكتم أنفاسه ثقافة أبوية سلطوية. وإذا كانت الرواية تعتمد ضمير الغائب في سرد حكاية امرأة باحثة عن كينونتها، فإن معظم الأحداث والمشاهد السردية تمر عبر رؤية البطلة المتمردة، حين تستعيد صوتها السردي في لحظات البوح الذاتي الذي يشكل عنصرا بنيويا أساسيا في البنية السردية للمحكي، ذلك أنه يمثل بالنسبة للبطلة الموقع الخاص للكلام والتعبير، بما يتيح لها استعادة صوتها المُغيَّب لتأكيد هويتها ونقش ذاتيتها. فالبطلة -باستعادة صوتها في مقام البوح- تمارس فعلها الرمزي في الحضور والرد على ثقافة المجتمع الأبوية. إن «التدفق العاطفي في أسلوب الكاتبة ومثيلاتها يمكن أن يعاين كتمثيل رمزي لرغبة الذات النسائية في البوح الحر بعد طول كبت وكتمان، بقدر ما هو تحقيق عملي لهذه الرغبة التي لم يعد مجالها الحكي الشفهي في الفضاءات السرية المغلقة»[1].

لا تقتصر وظيفة البوح على التأكيد الأنطولوجي والثقافي للذات في مجتمع أبوي يخنق الهويات الفردية، بل إنه يطال بنية الخطاب السردي، باستدعاء خطاب التذويت، حيث ينبثق عنه محكي الهشاشة الجريحة، الذي يتكلم لغة الكينونة والرغبة، في انزياحها عن لغة النسق الأبوي، في سياق جدل سلبي تتخطى فيه اللغة «نثرية العلاقات الاجتماعية» المبتذلة إلى «شعرية القلب» الأنطولوجية وصوغ أسئلة الكينونة وأسئلة الذات في توقها إلى التحرر من الماضي، واستعادة كينونة مفقودة خلال تاريخ طويل من القهر الاجتماعي.

3- من زمانية السلطة إلى زمانية الرغبة

في المسار الجديد الذي ينبثق مع رغبة البطلة في حياة جديدة، ينفتح المحكي على عالم رومانسي تتشكل ملامحه وفق سيرورة الرغبة الجامحة المنبثقة من سنوات الكبت الاجتماعي. وفي عالم الحب بوصفه عالما نصيا ممكنا يتخذ الآخر (الحبيب) موضوع الرغبة صورة المثال المغلف بسحر عالم الحب. وبسبب الطابع المثالي لهذا الحب تظل البطلة في وضع الما بين l'entre deux، تتجاذبها رغبات متعارضة، تتأرجح بين إغراء المثال وثقل الواقع، بين هشاشة الداخل وقسوة الخارج، بين الرغبة والواجب.

مسار متعرج بقلق الرغبة، ينبت على هامش المجتمع، في زمنية افتراضية، كنقيض لزمنية المجتمع الواقعية. ففي الوقت الذي يفرض المجتمع جدار الفصل بين المرأة والرجل، ولا يسمح للمرأة بأن تلتقي

1 - مقاربات حوارية. ص70.

بالرجل الذي تحبه في الأماكن العمومية، حيث يتشكل المجال العام كأمكنة خاضعة للسلطة وللرقابة، يتحايل العاشقان على الانفلات منها، بالتواصل عن طريق رسائل البريد الالكتروني والهاتف المحمول.

الزمنية الافتراضية داخل واقع القهر انتهاكية لزمنية السلطة. وهذا ما يؤشر على طبيعة التحولات الجديدة التي أحدثتها ثورة المعلوميات والاتصالات الجديدة في ثقافة المجتمعات التقليدية، حيث تسببت في خلخلة ثقافة الوصاية والرقابة، وقلصت من حدود السلطة التي تتسلط على حرية الأفراد، وقدمت بدائل جديدة للذوات في تشكيل الهوية وفق مسارات منفلتة من سلطة المجتمع، وأتاحت لها امكانيات جديدة للخلاص من الأمكنة الخاضعة للرقابة. هي الفضاءات الافتراضية التي تستعيد فيها الذات صوتها وصورتها الجديدة، وتتيح لها استعادة حريتها في الفعل والكلام، وبالتالي تمثل لها فضاء حميميا وأليفا. إنه «الفضاء الخاص» في مقابل المكان العام الذي تحتكره السلطة برقابتها، ويمثل فضاء عدائيا للذات.

يمثل الانزياح عن السلطة إذاً، علامة جوهرية لهوية الفضاءات الافتراضية، حيث تتشكل كعالم داخل عالم، عالم الرغبة والهشاشة داخل عالم النسق والسلطة وفق ما يسميه «دولوز» بصيرورة الانفلات، ذلك أنها تتيح للذات أن تتواصل وتشخص رغبتها في صيرورة هامشية منفلتة من رقابة السلطة، تتحايل على الانفلات من حدودها. وبالتالي تؤسس زمنها الخاص على الهامش المنسي. إنها زمنية مقطعة، تقاس بلحظات مقتطعة من زمنية المجتمع الكلية. يتعلق الأمر بزمنية لحظية، شذرية، غير متصلة، تنبثق في اللحظات التي تسهو فيها السلطة، أو تتحايل فيها الذات على الرقابة. وهي زمنية تستمد أهميتها من كثافة اللحظة النفسية بالنسبة للذات، وليس من رتابة الزمن الواقعي. فنحن هنا أمام شكل جديد للكينونة، تستعاد فيه الذات خارج فضاءات السلطة التي تفرض حالة الإسكات على وجود المرأة.

وفي ختام هذه القراءة، لا بد من أن نشير إلى أن نص «السقوط إلى أعلى» يمثل الرواية الأولى للكاتبة فتحية النمر. وهو كأي تجربة أولى، يخضع لإرغامات البداية. وهنا نشير إلى ملاحظة تتعلق بالتمثيل السردي للحكاية، ذلك أن النص يعاني إشكالية على مستوى التصوير المرجعي، «خاصة إذا ضَمَّنَّا مفهوم التصوير كل الدلالات الإجرائية والإيحائية التي تتولد من ترجمة La représentation (أي التشخيص أو التمثيل)، ووسعنا مفهوم المرجع الخارج-نصي ليشمل الذات والواقع والتاريخ والتراث واللغة والعرق والحياة اليومية والثقافة الشعبية والعادات وأنماط العيش والرموز والأساطير والبيئة والميتافيزيقا، وكل ما هو خارج-نصي»[1].

ما نلاحظ على التمثيل السردي للحكاية، هو طابع التجريد الناتج عن غياب التشخيص، ويمكن أن ندلل على ذلك بعنصرين سرديين أساسين، هما الزمان والمكان. فالرواية، وإن كانت تشخص معاناة المرأة بسبب قهر الثقافة الأبوية، فهي لا تقدم للقارئ تمثيلا لهذا المجتمع، بسبب ندرة العلامات التي تحيل على جغرافيا هذا المجتمع وعلى موقعه. فالكاتبة عندما تتحدث عن فضاء الحكاية، تستعمل لفظا تجريديا هو «البلاد» (فشهر يوليو فصل الحرارة بامتياز في هذه البلاد). و لا يقدم السرد معلومات للقارئ عن طبيعة هذه البلاد وموقعها وسيرورتها، وهذا ما يضفي تجريدا على الحكاية.

1 - محمد أمنصور: الغائب في المشروع الروائي المغربي (ضمن كتاب الرواية المغربية أسئلة الحداثة). ص241.

شعرية المضمرات الثقافية في ديوان «رماد هسبريس» لمحمد الخمار الكنوني

محمد عدناني[1]

«إن الكلام على الكلام صعب... فإنه يدور على نفسه، ويلتبس بعضه ببعض»

أبو حيان التوحيدي

مقدمة

ليس الحديث في الشعر من المُهِمَّاتِ السهلة نظرا لطبيعة هذا النوع الإبداعي الذي يقوم على الاحتمال والتحول، لا على القطائع العلمية. فليس من خصائصه الثبات على طبيعة واحدة. إنه نوع إبداعي محير، وذلك أحد وجوه الإمتاع والإدهاش فيه، وأحد أوجه الصعوبة أيضا. ويزداد الأمر صعوبة عندما يكون المرء مطالبا بالحديث في الشعر الحديث، خصوصا المغربي.

1- الكنوني والديوان في الميزان

الحديث عن الشعر المغربي وروداه، ومنهم الخمار الكنوني، هو حديث عن الممكن من الشعر في ظل الحداثة الشعرية المغربية وما رافقها من إشكالات، على غرار حداثة الشعر في المشرق العربي أيضا. فالرجل -إضافة إلى أحمد المعداوي (المجاطي) ومحمد السرغيني- «يعتبرون بحق قمة القصيدة المغربية المعاصرة خلال فترة الستينات، نظرا لاجتهاداتهم في منح القصيدة المغربية نكهتها الخاصة وطعمها المتميز على المستويين معا، المضموني والشكلي»[2].

إن الكنوني أحد هؤلاء الثلاثة الذين مثلوا الصوت المغربي الخالص، المتحلل من الأصوات المُؤثِّرة والمُوجِّهة للصوت المغربي غربا وشرقا، بل إنه أَوْضَحُها إفصاحا عن الهُوية المغربية بعيدا عن التمازج الذي قاد ويقود في كثير من الأحيان إلى إذابة الهوية المغربية ومسخها. وهو ما عبر عنه جمال الموساوي قائلا: «على خلاف الكثيرين من اللاحقين، كانت قصيدة الكنوني مغربية خالصة، روحا ومبنى. فهو أرادها منتمية إليه تماما، كما كان هو منتميا إلى هذه الأرض التي نعيش فوقها، ونسميها الوطن»[3].

---

1 - أستاذ البلاغة والنقد الأدبي. جامعة محمد الخامس. الرباط.

2 - عبد الله راجع: بنية الشهادة والاستشهاد. ج2. 12.

3 - مقتطف من تصريح له على موقع هسبريس الإلكتروني. السبت 28 أبريل 2012. الرابط:
http://hespress.com/art-et-culture/52675.htm

إن وقوفي على المشهد الشعري المغربي المعاصر في مناسبة سابقة[1]، أبان عن أعْطاب في تكوين أغلب الشعراء، وفي ذائقتهم. وهو ما أنتج كلاما نسميه شعرا بِغُصَّة وألم. هو صورة ناصعة لِهُزَال معرفي وذَوْقِي عند أغلب الشعراء. إننا الآن مضطرون لتسمية أي كلام بـ «الشعر»، لا لأنه يستوفي معنى الكلمة في عموميتها «قصيدا ومُوَشَّحا وتفعيلة ونَثِيرة»، ولكن لأننا -فقط- تَوَّاقون إلى زمن كان الشعر فيه هو الموجِّه للحركة الأدبية، وكان الشاعر يلعب الأدوار كلها.

إن صدمة الوقوف على وضع شعري مُهترئ منذ التسعينيات من القرن الماضي، جعلني أَرْتَدُّ إلى الخلف قليلا، بعد لحظة تأمل طويلة، لأبحث في جذور هذا الانكسار الشعري العُضال، وإن كنت أعلم أن إحدى النتائج العاجلة للحداثة الشعرية عموما هو ما نحن فيه. إلا أن البحث هذه المرة، قاد إلى أصول شعرية مؤسِّسة للحداثة الشعرية المغربية تستحق أن تُدْرَسَ بعناية وتركيز بَعِيدَيْن عن الفُيوضِ العاطفية التي تجعل «عين الرضا عن كل عيب كليلة، وعين السخط تبدي المساويا».

من هذه الأصول كتابات الشاعر المغربي محمد الخمار الكنوني، التي استوقفتني كثيرا وأنا أُعيد قراءتها مرات ومرات، فكل مرة أكتشف فيها جديدا ممتعا ومفيدا ومُشْكِلا في الآن نفسه. وهو حافز كافٍ للتفكير في دراسة مُوَسَّعَة لشعر الرجل، تُضاف إلى الإشارات التي نجدها متناثرة هنا وهناك لقصائده في بعض الكتب المطبوعة، بشكل لا يتناسب والقيمة الفنية لهذا الشعر[2] الذي يبدو أن قيمته ضاعت في زحمة النظر المتكرر لدواوين أحمد المجاطي ومحمد السرغيني، وعبد الكريم الطبال، ومحمد بنيس ومحمد الأشعري، وغيرهم... . وهو ما جعلني أتساءل عن سر تَغْيِيب الدراسات لِقِيَم فنية وموضوعية من حجم ما يوجد في ديوان رماد هسبريس، والاهتمام المتزايد والمتكرر بأشعار شعراء آخرين قد لا تكون الميزات الفنية محددة له.

إنَّ من لم يعرف كيف يكون للذات سُلطتها الأولى في زمن الإيديولوجية، ومن لا يعرف ما معنى «الإيمان المطلق بالوطن»، ومن لم يكن يؤمن بصوت التَّجذر في التربة المغربية زمن الارتحال اللامتناهي نحو الشرق والغرب، فَقِراءة «رماد هسبريس» طريق للإيمان بكل هذه القيم.

في ديوان الفروسية لا صوت يعلو فوق صوت الإيديولوجيا، وفي أعمال بنيس يبدو الانبهار بالآخر: شرقا وغربا، مُحَدِّدا للكتابة، وفي «رماد هسبريس» ينطلق صوت المغرب/ الوطن جَهْوَريا. إن أكبر انتصار للشاعر هو أنه ظفر بِأَنَاهُ في زمن الاسْتِلاب، وبالتالي ظفر بشعرية مختلفة عما سواه: مغربية عربية خالصة. تستحق أن يقف عندها الدارسون وقفات علمية متأنية وطويلة.

1 - المقصود كتابنا «إشكالية التجريب ومستويات الإبداع في المشهد الشعري المغربي الجديد». دار جذور للنشر. المغرب. ط1. 2006.

2 - نستثني من ذلك فصلا كاملا خصصه الأستاذ محمد مفتاح لتحليل قصيدة «قصائد إلى ذاكرة من رماد» في كتابه «دينامية النص». وبعض الرسائل الجامعية غير المنشورة.

إن ديوانا صغيرا بحجم «رماد هسبريس»، يختزل شعرا مغربيا حداثيا لا يُشَمُّ فَيُذْوى، فَيُقْذَفُ به، ولكن كلما تم تحريكه تَنَسَّمَ القارئ عَبق الشعر، كالعنبر تماما[1].

عَمَلٌ أزعم -غير هَيَّاب لومة لائم- أنه مُحْكَمُ الصناعة الشعرية، كُتِبَ بنسق عال جدا، لغة وأسلوبا وتصويرا... يتناول موضوعاتٍ حساسةً في وقتها، تكشف عن تجليات العلاقة المختلة بين الشعب بكل طبقاته والسلطة بمختلف مكوناتها. ديوان حداثي أصيل على كافة المستويات، يصور واقع الحال بلغة شعرية رصينة، مستثمرا الأنساق الثقافية الأكثر تشكيلا للثقافة العربية المغربية، استثمارا شعريا[2]. ولذلك فالتصدي لمثل هذه الدواوين يقتضي معرفة عميقة بآليات التحليل، وضروبه.

إن غنى الديوان، وتَعَدُّدَ المداخل لدراسته، يجعل قراءةً مُبْتَسَرَةً كهذه، في مقام كهذا، مُجردَ مدخل لشعرية الخمار وشعره الذي كُتِبَ في سبع سنوات لا غير[3]. وبعدها كان الصمت، كما صمت المجاطي وفحول الشعر الذين ساءهم الزمن الصَّفيقُ. مدخل يُنَبِّهُ على طبيعة هذه الشعرية، أكثر مما يُحلل ويُؤَوِّل، في انتظار دراسة موسعة بحول الله.

2- الشعرية والمضمرات الثقافية: مداخل قديمة بمسميات جديدة

الشعرية بلاغة جديدة[4]. إنها الكشف عن الخصائص الفنية التي تميز النص الإبداعي، أي إبراز المكونات التي تجعل إبداعه متميزا. إضافة إلى تحديد وتحليل الموضوعات التي استأثرت باهتمام الشاعر. وهذا يعني أن الشعرية مُلْتقى قراءات ومرجعيات مختلفة تتناغم في تقديم النص -لفظا وصياغة ومعنىً- على غيره مما يدخل في تكوينه[5].

وإسناد الشعرية إلى المضمرات الثقافية، إحالة على السياق العام الذي أَنْتَج التجربة[6]. وبذلك فنحن نعيد إنتاج مسألة النص والمنهج من جديد، تحت مُسَمّىً آخر أكثر مُرونَة، يُؤَمِّنُ دخولا متوازنا إلى النص من مداخلَ مختلفة تنتهي إلى العمق دون أن تتصارع أو تُميتَ بعضها في الطريق.

صحيح أن النص دال لغوي كبير، ينتصب من دَوالٍّ لغوية أصغر، وعلى هذا الأساس «قد يُعامَل

1 - هذه العبارات مستوحاة من تعليقات النقاد القدامى على الشعر المُحْدَث في مقابل الشعر المحافظ على تقاليد الكتابة في الجاهلية وصدر الإسلام والعصر الأموي.

2 - ليس من شواغل الدارس الحكم، ولكن من حقه الإفصاح عما خلفته قراءة النصوص من أثر فيه. وهو ما أثبته هنا.

3 - نجد هذه الإشارة في بداية الديوان: «كُتِبَتْ أغلب النصوص بين 1965 و1972م».

4 - G. Gennet: Figures I. p 261

5 - يمكن الحديث هنا عن مداخل النص المتنوعة، التي تتوسل المكونات البلاغية المختلفة للوصول إلى تركيبته. كما يمكن الحديث عن مختلف المناهج النصية التي تَداولها المحللون بتسميات متنوعة، أُجملُها جميعا تحت مسمى «النصية» لأنها لا تغادر النص إلا بمقدار ما يخدمه. فمنه الانطلاق وإليه العودة. وأقول المكونات البلاغية مستحضرا شمولية هذا العلم الكلي، لا كما يتم تقديمه باجتزاء شديد، جعل الكثير من المهتمين بالظاهرة الأدبية متحاملين على الدرس البلاغي، لا على من يقدمه.

6 - هنا استحضار للمناهج السياقية المختلفة، التي تجعل المضمون وسيلة لمعرفة السياق العام، انطلاقا من إشارات أو تيمات أو أحداث دالة. أو تجعل هذا المضمون هدفا، فتستعين بالسياق لاستكناه ما فيه، شرحا وتبريرا...

على أنه علامة متكاملة، وقد يُعامَلُ على أنه مجموعةُ متواليات من العلامات»[1]، إلا أنه -من جهة أخرى- ذاكرة لإرث تاريخي واجتماعي ونفسي عام وخاص، وتَمَظْهُرٌ لحمولة وجدانية تحيل على الذات ال-مُنتجة للخطاب حينا، وتحيل على الذات الجماعية أحيانا أخرى. فبقدر ما يكون النص تَشَكُّلاً مُتعددَ الروافد اللغوية وغير اللغوية، يكون عنصرا بنائيا لثقافة من الثقافات، وتمظهرا لمكوناتها، على اعتبار أن «الثقافة مجموعة من الأنظمة السيميوطيقية الخاصة المتدرجة، أو يمكن اعتبارها كمّاً من النصوص ترتبط بسلسلة من الوظائف، أو اعتبارها آلية خاصة تتولد عنها النصوص»[2]. ولذلك، فتناول النص/ العلامة من مستوى دون آخر، إخلال بتوازنه، إذ هو «مجال يُلْعَبُ فيه، ويُمارَس ويُتَمَثَّلُ التحويل الإبستمولوجي والاجتماعي والسياسي. فالنص الأدبي خطاب يخترق حاليا وجه العلم والإيديولوجيا والسياسة ويتطلع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها. ومن حيث هو خطاب متعدد وتعدد اللسان أحيانا ومتعدد الأصوات غالبا (من خلال تعدد أنماط الملفوظات التي يقوم بمَفْصَلَتِها)، يقوم باستحضار كتابة ذلك البلّور الذي هو مَحْمَلُ الدلالة المأخوذة في نقطة معينة من لا تَناهيها، أي كنقطة من التاريخ الحاضر، حيث يُلِحُّ هذا البُعد اللامتناهي»[3].

إن الشعرية العربية لم تَتَخَلَّقْ بمعزل عن سياقها التاريخي والاجتماعي والديني واللغوي أبدا، ولم تكن مُخْلِصَةً لهذه السياقات، متعلقة بها بشكل قطعي أيضا، بل منفتحة على غيرها منذ أمد بعيد، تتلاقح مع ثقافات أخرى. وبذلك، فالحديث عن شعريات متجددة ومتنوعة ومختلفة في تَحَقُّقاتها النصية شكلا ومضمونا، لا عن شعرية جامدة نمطية، إنما هو أحد أبرز وجوه الاختراق المتبادل بين النص وسياقاته.

إن هذه الإشارة المختزلة والضرورية أيضا للشعرية والسياق، تضعنا على أعتاب علاقة أخرى، هي النص والمنهج، التي هي تَمَظْهُرٌ حقيقي للعلاقة الأولى. وإذ لا يسمح المقام بالتفصيل في هذه المسألة، فإن ما نحن بصدده الآن هو محاولة قراءة ديوان الخمار الكنوني «رماد هسبريس» بمنطق المداخل، لا المناهج. إذ المدخل شديد المرونة، كثير الانحياز إلى النص بكل مكوناته، والمنهج شديد الوفاء لمفاهيمه، والانحياز إلى مرجعياته الخاصة. إنه كالقارئ شديد الارتكان إلى خلفياته ومَقْصِدياته المُعْلَنة والمُضْمَرة. كلاهما يُعَذِّبان النص كتعذيب بْروكِسْت لضحاياه[4].

إن الأمر ببساطة، له علاقة مباشرة بما يسمى بـ«مداخل تحليل النص الشعري» من خلال تقنيات الكتابة، أو المواضيع الموجِّهة، وما يتصل بذلك من استدعاء للسياق الثقافي العام الذي أبدع فيه الشاعر أو الكاتب إبداعه، لما لذلك من تأثير واضح في عملية الإبداع، سواء تعلق الأمر بالسياق الخارجي المتصل بالتاريخ والسياسة والاجتماع، أو الداخلي المرتبط بنفسية المبدع وتَنْشِئَتِه، أي من خلال المُهيمنات النصية

1 - تأليف مشترك. مدخل إلى السيميوطيقا. ص161.

2 - نفسه. ص 172.

3 - جوليا كريستسفا: علم النص. ص13- 14.

4 - أثارتني إشارة **لطيفة ودالة** لهذه الحكاية التي شَبَّهَ بها عبد الفتاح كيليطو العلاقة غير السوية بين النص من جهة، والمنهج والقارئ من جهة أخرى، إذ جعل النص ضحية، والمنهج والقارئ جلادَيْن. (المنهجية في الأدب. دار توبقال. ط1. 1986. ص19-20.

البلاغية[1]، والمهيمنات الثقافية السياقية العامة والخاصة. وهذا يعني أن النظر إلى النص يتردد بين ما هو بلاغي جمالي[2]، وبين ما هو ثقافي عام، تُضمره هذه الجمالية البلاغية. وبذلك نظل شديدي الارتباط بأدبية النص على مستوى الشكل، ونبتعد عنها شيئا فشيئا في اتجاه الكشف عن السياقات والمضمرات الثقافية العامة. وهذا لا يعني أننا ننطلق من النص ونقطع معه في اتجاه النسق والمُضمَر، مهما آمَنَّا بأنه «حادثة ثقافية»[3]، فَمِنَ النص المنطلق وإليه العودة. إن المسألة هنا تُطْرَح ونحن نستحضر النقاش الأخير حول النقد الأدبي وعلاقته بالنقد الثقافي، وموقع النص في هذه العلاقة. والرأي عندنا أن النقد الثقافي «فرع من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول الألسنية، مَعْنِيّ بنقد الأنساق المُضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيَغِه، ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي، وما هو كذلك سواء بسواء. ومن حيث دورُ كل منها في حساب المُستهلَك الثقافي الجمعي. وهو لذا، معني بكشف لا الجمالي كما شأن النقد الأدبي، وإنّما همه كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغي الجمالي»[4].

إن الهدف النهائي من كل عملية تحليل هو الإجابة عن سؤالين جوهريين: ماذا قال الشاعر/ الكاتب؟ وكيف صاغ قوله؟ وكلاهما مرتبط بعملية الوصف لا غير، مع تمايُز في آليات هذا الوصف.

الإجابة عن السؤال الأول مرتبطة بمحاولة الفهم المباشر، وفيها يتم التركيز على معرفة المضامين والمعاني والتيمات الكبرى للنص. وهذا المستوى من القراءة يُعطَى، ولا يُبْنَى من قِبَل القارئ إلا بمقدار الربط بين الأفكار، وهو الخيط المُوصل للسياقات، المستَدعى لها في الآن نفسه. إن إجابة دقيقة عن السؤال الأول، لا ترتبط بقدرة القارئ فقط، وإنما بمقدار وضوح الرؤية لدى الشاعر أولا، والإجادة في التعبير عنها ثانيا. وهذا الوضوح يتجلى في طريقة الكتابة الشعرية التي ينبغي أن تكون متماسكة وواضحة ورائقة...[5].

أما الإجابة عن السؤال الثاني، فتقتضي تعميق النظر في المكتوب، وهو ما يُحْوِجُ القارئ إلى معرفة أرقى وأدق بآليات القراءة وشروطها. وهذا لا يُدْرَك إلا بمعرفة البلاغة باعتبارها «العلم الكلي» على حد تعبير حازم[6]، لا بلاغة الاختزال كما قدَّمها شُرَّاحُ السكاكي ودَرَجَ على تَمَثُّلِها الكثير من المدرِّسين

---

1 - عرفها **محمد العمري**: بقوله: «نقصد بالمهيمنة البلاغية السمة البارزة، أو القيمة المعتبرة في التميز والتفوق في مرحلة من مراحل تطور الأدب، أو عند اتجاه من اتجاهاته، وقد نتحدث عنها عند شاعر، أو في ديوان، أو نص معين. وهي تتجسد من خلال حضور صور بلاغية معينة، متكافئة أو متراتبة، منفصلة أو متعاقبة. أو من خلال تحويلات أو تأليفات خاصة للصور». (المهيمنات البلاغية في الشعرية العربية. ضمن مجلة البلاغة وتحليل الخطاب. عدد4/ 2014. ص59).

2 - لا بد من توضيح أساسي هنا لمفهوم الجمالية. إنه لا يعني الجميل المطلق إلا على مستوى الصياغة أو اللفظ، ويشتمل على الحَسَن والقبيح المعنوي والدلالي دون تمييز.

3 - عبد الله الغذامي. النقد الثقافي. ص78.

4 - نفسه. ص 83-84.

5 - أفاض نقاد الشعر العرب في ذكر أوصاف اللفظ والمعنى: مفردا ومنظوما. قال أبو هلال العسكري. وهو قول الكثيرين ممن قبله وبعده أيضا-: «فإذا كان الكلام قد جَمَعَ العذوبة والجزالة والسهولة والرصانة، مع السلاسة والنصاعة، واشتمل على الرونق والطلاوة (...) ووَرَدَ على الفهم الثاقب قبله ولم يَرُدَّهُ، وعلى السمع المُصيب استوعبه ولم يَمُجَّهُ. والنفس تَقْبَلُ اللطيف، وتَنْبُو عن الغليظ، وتَقْلَقُ من الجاسِي البَشِع (...). ولا يَفْهَمُ الكلامَ المضطربَ إلّا الفهمُ المضطربَ، والرَّوِيَّةَ الفاسدة» (الصناعتين. تحقيق **مفيد قميحة**: ط1. 1981. ص71- 72).

6 - ومعنى هذا أنها بلاغة عامة تشمل كل فنون القول «لما كان علم البلاغة مشتملا على صناعتيْ الشعر والبلاغة». **حازم القرطاجني**: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص17. وأنها تستند إلى مختلف العلوم المحيطة بها (علوم اللسان والإنسان) لتفسير هذه الفنون.

والباحثين[1]. وهذا المستوى من القراءة، المنطلق من تحليل المكونات البلاغية، يُفْضي إلى الكشف عن الدلالة التي هي مُنْتَهى القراءة بناء على مؤشرات يَفْطِنُ إليها القارئ الحَذِقُ ذو البديهة اليَقِظَة والقلب الحي، الذي يستطيع الكشف عن المعاني الشعرية التي «بعضها فوق بعض كطبقات الأرض، منها ما هو ظاهر مكشوف، ومنها ما هو باطن يحتاج إلى الكشف والتعمق حتى تصل إليه بقراءة تلو أخرى، وبأدوات كثيرة»[2]. وهذه الأدوات ينبغي أن تكون ملائمة لمكونات النص، خبيرة بالمداخل الملائمة لمحاورته. وهو ما تُؤَمِّنه البلاغة باعتبارها «أقدمَ صِيَغ «النقد الأدبي» (...). وهي تمثل أقدم صيغة من التحليل النقدي تلقاها الناس (...). كانت تقوم بفحص الطرق التي بُنِيَتْ بها الخطابات من أجل تحقيق آثار خاصة»[3].

إن التوجه في هذه القراءة، إنما هو نحو الكشف عن الأنساق المُضْمَرة، وكيفية استثمارها في شعرية النص، لا البحث عن التجليات الشعرية في حد ذاتها.

3- المُضْمَراتُ الثقافية في الديوان

لا يمكن للمتأمل في ديوان الخمار الكنوني أن يَتَغافَل هذه الظاهرة المُوَجِّهَةَ لشعريته بقوة، وهي أحد المداخل الأساسية لتحليل النصوص وقراءتها قراءة فاحصة.

إن المضمرات، هي المَرْجِعُ الذي يصدر عنه الشاعر في صَوْغ شعريته، سواء تعلق الأمر بالمعنى والدلالة، أو باللفظ والصياغة، إذ لا يمكن التفريق بينهما، ما داما جَسدا وروحا[4]. ولكننا هنا لن نتتبع تجليات المضمر اللفظي وكيفية استثماره، وتجليات ذلك، وإنما سننطلق منه كمؤشر عَرَضيٍّ للكشف عن مُضْمرات ثقافية معنوية، نُقَدِّرُ أنها تتوزع عبر أربعة تجليات مُمَثَّلَة في: (الأسطوري، التاريخي، الديني، الإبداعي/ الفني).

3-1 المُضْمر الأسطوري

لا شك في أن توظيف الأساطير في الإبداع عموما، يكون لأداء وظائف تتصل بإبراز المعاني والدلالات، أكثر من اتصالها بالصياغة، أي أن شعرية هذا التوظيف معنوية دلالية، لا أسلوبية لفظية. واستدعاء الأساطير إنما يتم لاسترداد مجد وبطولة غائبين، أو لتجاوز انتكاسة تعيشها الذات الفردية أو الجماعية. والمقاصد وراء ذلك كثيرة يتحكم فيها الموضوع وسياق الكتابة. وبذلك فالأسطورة استدعاء للغائب المُتَخيَّل قصد تصوير وتعريةِ لحاضرٍ مُقَرَّرٍ.

---

1 - نقصد هنا استثمار البلاغة باعتبارها أداة إنتاج الخطاب وأداة تحليله في الآن نفسه. أي توظيفها لقراءة الخطاب الشعري المبني على مكوناتها، والكشف عن المعنى والدلالة. وهذا يتجاوز مستوى رصد ووصف المكونات البلاغية إلى تحليلها والربط بينها لإنتاج الدلالة المُرادَة من قِبل مُنتج الخطاب، أو المفهومة من قِبل قارئه. إنه الفهم الذي يعتبر البلاغة مهتمة «بأنواع الآثار التي ينتجها الخطاب، وكيف يُتوسَّلُ إلى إنتاجها» Terry Eagleton. Litterary Theorry. An Introduction. p 207 .. نقلا عن محمد العمري. أسئلة البلاغة في النظرية والتاريخ والقراءة. ص15.

2 - عبد المعطي حجازي. أسئلة الشعر. ص 238.

3 - **Terry Eagleton:** Litterary Theorry. p 207. 16 -15 نقلا عن محمد العمري. أسئلة البلاغة. ص15- 16..

4 - معلومة هي الآراء التي قاربت هذه القضية النقدية الجوهرية، ومهما تمايزت، وقدمت عنصرا على آخر من حيث الأهمية، تظل متفقة على أن العلاقة بين اللفظ والمعنى علاقة وُجوب وفَرْض.

إن مُجَرَّدَ تأمُّل عنوان الديوان «رماد هسبريس»، يكفي للقول: إن المضمر الأسطوري لا يُحْوِجُ إلى جهد كبير للكشف عنه. بل إنه يُفْصِحُ عن نفسه بشكل صُراح. وكلما تأمل القارئ قصائد الديوان، كلما وقع على إلْمَاعات «أسطورية»، تُبْرِزُ أن هذا المضمر يكاد يكون المؤطر لباقي المضمرات ذات الطابع الأسطوري.

«هسبريس»[1] الممتدة على السواحل المغربية، هي امتداد لتاريخ مغربي عريق جدا، ثري جدا، مؤلم جدا أيضا. «أسطورة» في المُتَخَيَّل الأسطوري الكوني، لكنها بلاد بتُراب وماء وثمار وإنسان... بسلام وحروب، وأمجاد وانتكاسات...، يشهد عليها الفضاء الجغرافي الممتدَ منَ أصيلة إلى القصر الكبير، مرورا بالعرائش. هنا تمتزج الأسطورة بالواقع، فَيَجْنَحُ المبدعون لأسْطَرَة الواقع بحُمولاته المذكورة، لأنها فعل يتساوق وتقنية الكتابة الإبداعية/ الشعرية (التَّخْييل الموجِّه للتقرير)[2].

لا حضور لـ«هسبريس» في الديوان إلا مُحْتَرِقَةً ومُدَثَّرَةً برماد يشهد على موت بعد حياة (رماد هسبريس)، بما للرماد من دلالات الفناء غير المُسْعف على انبعاث جديد[3]، أو مَكْلُومةً مُستغيثةً بماء ترجو منه مَدَّها بأسباب الحياة المستحيلة. ولذلك تتكرر نداءَاتُها في قول الشاعر[4]:

هسْبريسُ تُناديكَ باسْمكَ: قُمْ أيُّها الجسَد المَرْمَرِيُّ
لَقدْ دَقَّ كلُّ غَريب على بابها، فَانْتَفِخْ بالدِّماء
وَحَرِّكْ جَناحَيْكَ، اضْرِبْ على حافَّةِ النَّهر في سُفُنِ الغُرباء
(...)
قُمْ على حافة النهْر، عظْمُكَ، جلْدُكَ،
لَحْمُكَ، ما زالَ غَضّاً
فإنَّكَ حيٌّ، فإنَّك حيٌّ..

(...)
هسْبريسُ وما حَمَلَتْ منْ رَمادٍ وماءٍ وَبَرْقٍ وشَيْءٍ
تُناديكَ باسْمكَ
(...)
هسبريسُ تُناديكَ باسْمكَ في كُلِّ عام، تُذَبِّحُ أبْناءَها
وتَقولُ:
(...)
مِنْ خلال الرماد: رأَيْتُكَ ناراً، فَنارُكَ فيكَ، فَنارُكَ فيكْ

أمام هذا الوضع المأساوي، تبقى نداءات الشاعر مجرد صدى لا مُجيب له. وصرخة الشاعر، واستغاثته كاستغاثة هسبريس بالتِّنِّين، استغاثةٌ تحفيز واستنهاض للهمة (عظمك... ما زال غض، رأيتك نار، فنارك فيك)، لا استغاثة اسْتِقْواء.

1 – «حدائق أسطورية يظهر أنها كانت تقع في شواطئ المغرب على المحيط الأطلسي». الديوان. ص51.

2 – وضح حازم القرطاجني لهذه القضية في قوله: «وينبغي أن تكون الأقاويل المُقنعة الواقعة في الشعر، تابعة لأقاويل مخيلة، مؤكدة لمعانيها، مناسبة لها فيما قصد بها من الأغراض، وأن تكون المخيلة هي العمدة. وكذلك الخطابة، ينبغي أن تكون الأقاويل المخيلة الواقعة فيها تابعة لأقاويل مقنعة، مناسبة لها، مؤكدة لمعانيها، وأن تكون الأقاويل المقنعة هي العمدة». منهاج البلغاء، وسراج الأدباء. ص 135.

3 – على عكس أسطورة العنقاء.

4 – رماد هسبريس: ص 58-59.

إن محاولة أسْطَرَة الوادي باستثمار الشاعر كناية «التِّنِّين»، ما هي إلا تعبير عن رغبة شديدة في الانعتاق من واقع ثقيل جدا، ما يفتأ يشد الشاعر (ومن خلاله أغلب أبناء جلْدته) إلى الألم والمأساة. نداءُ هسبريس المتكرر على الوادي، كالقفز في الفراغ عاليا، بِمُحَصِّلَةٍ واحدة (سقوط متكرر ومؤلم جدا، بحجم الطموح المُحَفِّز للارتقاء).

ولهذا السقوط الأليم صور متعددة في الديوان، يمكن أن تَؤُولَ إلى صورة نمطية، بتجميعها في مأساة «تَنْتلوس»، الفتى المعذب بالعطش، والماء يغمره، حتى إذا ما فتح فاه ليرتشف، أُبْعِدَ الماء عنه. هي حال الإنسان المغربي المحكوم عليه بالشقاء الأبدي، وهو بأرض تمتلك كل أسباب السعادة، لكنِ لأجل الآخر (المستعمر أو المستبد). أيُّ شقاء أقسى من أن تُنْضِجَ الثمار، فإذا ما هَمَمْتَ بالتلذذ بها، أُرْغِمَتْ أكْتافُك على حملها حيث سفنُ العدو، أو موائدُ المستبدين، فلا يبقى لك إلا أجر العرق المؤجل إلى حين!!!.

قال الخمار[1]:

«أَثْمَرَتْ مِنْ حُدودِ المُحيطِ إِلَى النَّهْرِ كُلُّ الحُقُولْ أَبْحَرَتْ بالحُقولِ السَّفِينُ
فارْتَقَتْ لُغَةٌ ولُغاتٌ تَزولُ إِلَى أَيْنَ؟ لَيْسَ تُجِيبُ العُيونُ
(....) فَلَوْ أَنَّ هَذِي الحُقولُ تَقولُ: كُلُوا جَسَدِي واشْرَبُوني دماءً،
وَصَلُوا، لَيْس لِلَّوْنِ لَوْنٌ، ولاَ للعَبيرِ عَبيرٌ! لَمَا كانَ حَقّاً...
(....) ولَوْ أَنَّهَا دُونَ أَهْلٍ -يَنامُونَ أَوْ يَجْهَلونَ
عايَنُوها، أَمَا انْخَسَفَتْ مِنْ حِسابِهُمُو؟ لَمَا كانَ حَقداً...
سَكَتُوا، وتَكَلَّمَتِ اللُّغَةُ المُتَعالِيَةُ النَّبْرِ: (هِيَ الشَّجَرُ المُسْتباحُ لِمَنْ يَعْبُرونَ
هَذا لَكُمْ وعَلَيْكُمْ، وهَذا لَنا وَعَلَيْنا، هِيَ الثَّمَرُ المُسْتحيلُ لِمَنْ يَزْرعونَ)
سَكَتْنا وما تَتَكَلَّمُ أَيّامُنا أَوْ تَقولُ وَمَا كانَ حَقّاً، وقَدْ نَزَلَتْ في المَوانِئِ أَوْ في المَوائِدِ.
(مِنْ يَدٍ لِيَدٍ تَتَنَقَّلُ هَذي الحُقولُ: تُراباً، هَواءً، وماءً فَوْقَ رجالٍ رَأَوْهَا رَأَوْا رَايَةَ الوَطَنِ المُسْتَحيلِ علَيْها، بَكَوْا...
وَما بَيْنَ لِصٍّ قَديمٍ ولِصٍّ جَديدٍ تَحَوَّلَ تُفَّاحُهَا الذَّهَبِيُّ إِنَّها، إِنَّهُمْ: Exporté du Maroc»
فَهَلْ كانَ ذلِكُمُو قَدَراً وقَضاءً؟)

الكل مُرَحَّلٌ: الإنسان وخيراته... جهد الزرع والاعتناء والقطف والحمل على سَفين الغرباء... وتذهب النفس حَسَرات على ما فَرَّطَتْ فيه، بِضُعْف وتَخاذُل. وأنى للناس أن ينتصروا على هزيمتهم النفسية وضعفهم، وكلما قضى الناهبون منهم وطرا، وَ[2]:

---

1 - رماد هسبريس: ص55-56.

2 - نفسه. ص40.

مَرُّوا ... فَتَنْغَلِقُ النَّوَافِذُ، لَيْسَ يَحْيَا القَوْمُ ! نَحْنُ الرِّجَالُ البُكْمُ
مَنْ ذَا يَقْطَعُ الأَيْدِي؟ وقَدْ وَضَعوا أَصابعَهُمْ نَحْنُ الرِّجَالُ العُمْيُ)
عَلى آذَانِهِمْ أَفْواهِهِمْ أَبْصارِهِمْ مَرُّوا.. وقَدْ تَرَكُوا رَمادَهُمُو بِقَلْبِي،
(نَحْنُ الرِّجَالُ الصُّمُّ والدَّمار...

الرماد، الدمار، وما سَبح في فَلَكِهما من معجم أثير دالٌّ على الانتكاسة المتكررة في الديوان، هو القُفْلُ الذي أَسَّسَ لفاتحة الديوان، وتَنتهي إليه شِعْرِيَّتُهُ. ولا تُفْلِحُ الأسطورة إلا في إبراز هذه النهاية المؤسِفة لإنسانٍ لا يستحقها.

وسواء ارتقَتْ «هسبريس» في مَدارِجِ الأسطورة المُتَخَيَّلَة، حيث الاكتمال، أو رَاوَحَتْ مكانها على الأرض، فإن التحويل اللساني لهذا المتخيل/ المُعاش، يقود إلى نتيجة واحدة[1]:

هسْبريسُ غَدٌ في أُفولْ يَخْرُجُ السَّارِقونْ
أُشْرِعَتْ بابُها لِلُّصُوصِ، تَموتُ، تَزولْ يَصْعَدُ الخَادِعونْ
يَدْخُلُ الزَّائِفونْ يَنْزِلُ الكَاذِبُونْ

3-2 المُضْمَر التاريخي

لا شك أن المضمر التاريخي يتقاطع مع الأسطوري، لا لأن الأسطورة تاريخ يُروى[2] فحسب، وإنما، لأن تاريخ أغلب البلدان ليس دقيقا، فيه من الكذب أقْدارَ ما فيه من الصحة، أي أنه أسطورة تنمو باستمرار[3]، بالموازاة مع أسطورة مكتملة.

للمضمر التاريخي في ديوان «رماد هسبريس» تجليان، أحدهما مُشْرِقٌ دالٌّ على البطولة المطلقة، والآخر محزن، يكشف عن تاريخ من المآسي والتَّهالُك.

فأما الأول، فيطالعنا من المجموعة الأولى من شعره، المعنونة بـ «قصائد»، لا سيما قصيدته «رياح الضفة الأخرى» التي تصور رحلة الحالمين واليائسين. الحالمون بحياة أفضل في بلاد الإفْرنج/ أوروبا، خصوصا إسبانيا التي كانت لقرون طويلة تَأْتَمِرُ بأمر سَلاطين المغرب[4]. واليائسون الذين تَبَخَّرَ حلمهم حين وقفوا على هذه الأرض، فعلِموا أنهم كانوا يَهْذونَ فقط. إذ بانت لهم عَوْرَةُ الأشياء كما قال الشاعر[5]:

1 - رماد هسبريس: ص58.

2 - «الأسطورة تاريخ يروى»: وقد خصص كلود ليفي ستراوس الفصل الرابع للبحث في علاقة الأسطورة بالتاريخ، تحت عنوان: متى تصبح ألأسطورة تاريخا». الأسطورة والمعنى. ترجمة شاكر عبد الحميد. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد. طبعة1. 1986م.

3 - لذلك نجد لكل أمة تاريخين، أحدهما مرتبط بذاكرة رسمية تتنقل بثقافة عالِمَة مُنَقَّحَة. والآخر مرتبط بذاكرة شعبية خامٍّ. وبينهما من المُفارقات، ما لا يمكن إحصاؤه، وإن عُدَّ.

4 - يكفي أن نذكر هنا الدور الكبير الذي قام به يوسف بن تاشفين في إطالة أمد المسلمين في الأندلس بعدما تدخل لتوحيد الممالك، ورد الأطماع الأوروبية.

5 - رماد هسبريس: ص 22.

فَلْأَغْفُ، لا جَديدَ تَحْتَ الشَّمْسِ اخْتَلَفَ النَّاسُ، وَإِنَّ الأَرْضَ مِثْلُ الأَرْضِ،
ماتَ البَحْرُ، بانَتْ عَوْرَةُ الأَشْياءْ خَفَّ حِمْلُ ما أَحْكي
فَلْأَغْفُ، حينَ يَسْأَلُ الأَهْلُ قَصيرٌ حَبْلُ قَوْلي:

إلا أن هذه الخيبة الناجمة عن رحلة قاسية للإنسان المغربي نحو بلاد شمال البحر الأبيض المتوسط، والعودة منها إلى الجنوب/ المغرب، كانت مناسبة لاستحضار تاريخ مُشْرِق لهذا الإنسان، إلى البلاد نفسها. وهو ما عبرت عنه بداية القصيدة حين قال الشاعر[1]:

الرِّيحُ والضَّبابُ لَعْنَةُ الميناءْ إنَّا حَرَقْنا فَوْقَها أَنْفُسَنا
سَواعِدٌ تَغيبُ، تَنْأَى في المَدَى، وَفي يَدي أَنْواءْ نُبْحِرُ في البُوغازِ، نَمْضي لِلْجَنوبِ
هَبَّتْ مِنَ الخَلْفِ رِياحُ الضِّفَّةِ الأُخْرَى نَقْصِدُ المَعْلومَ لا المَجْهولْ
نَحْمِلُ مِنْ تُرابِها رَمادَنا البَرُّ مِنْ ورائِنا، أَمامَنا، وَضاقَ هَذا الماءْ.

فالأسطر (4، 5، 6، 8)، تكشف بوضوح أن الرماد الذي تحمله الرياح القادمة من الشمال، رماد العرب والمسلمين الذين فتحوا بلاد الأندلس، وأن هذا الرماد إشارة إلى حدث تاريخي مشرق جدا في تاريخ الأمة العربية الإسلامية في هذه الفترة، حيث أحرق طارق بن زياد سفن جنوده، التي رست على الموانئ الجنوبية لإسبانيا، حتى لا تُنازِعُهم الرغبة في التراجع إلى الوراء. وما قول الشاعر: «البَر من ورائنا، أمامَنا، وضاق هذا الماء.»، إلا تخصيصًا للحدث. إنه استدعاء لخطبة طارق بن زياد في جنوده الفاتحين لبلاد الأندلس، وقد تحدث فيها عن استراتيجية الانتصار، التي ما هي إلا العزيمة والإصرار والمواجهة، دُونما تَراخٍ أو استسلام لأهواء النفس النَّزَّاعَة إلى التردد والشك. قال طارق: «أيها الناس، أين المَفَرُّ؟ البحرُ من ورائكم، والعدوُّ أمامَكم، وليس لكم والله إلا الصدقُ والصَّبْرُ. واعلموا أنكم في هذه الجزيرة أَضْيَعُ من الأيتام في مَأْدُبَةِ اللِّئام، وقد استَقْبَلَكم عَدُوّكم بجَيْشِه وأَسْلحَته. وأقواتُه مَوْفورةٌ، وأنتم لا وَزَرَ لكم إلا سُيوفُكم، ولا أقْواتَ إلا ما تَسْتَخْلِصُونَه من أيدي عدوِّكم، وإنِ امْتَدَّتْ بكم الأيامُ على افْتقاركم ولم تُنْجزوا لكم أمراً ذَهبتْ رِيحُكم، وتَعَوَّضَتِ القلوبُ مِنْ رُعْبِها منكم الجَرَاءَةَ عليكم، فادْفَعوا عن أنفسكم خُذْلانَ هذه العاقبة من أمركم بمُنَاجَزَةِ هذا الطاغية، فقد أَلْقَتْ به إليكم مدينتُه الحصينة، وإنَّ انتهاز الفرصة فيه لَمُمْكِنٌ إنْ سمحتم لأنفسكم بالموت، وإني لم أُحَذِّركم أمراً أنا عنه بنَجْوَةٍ، ولا حَمَلْتُكم على خطة أَرْخَصُ متاعٍ فيها النفوس إلا وأنا أَبْدَأُ بنفسي»[2].

الفرق الوحيد بين مضمون هذا المضمر التاريخي القديم الغائب - الحاضر، ومضمون الواقعة المصورة شعريا في ديوان الخمار الكنوني، هو أن الرحلة إلى إسبانيا، وكل شبه الجزيرة الإيبيرية، تكللت بالنجاح، وكانت العودة مظفرة في الماضي. بينما، ما كان سببا في استدعاء هذا المضمر، أي الحاضر، هو أن العودة من هذه البلاد كانت بسبب الفشل وخيبة الأمل.

---

1 - نفسه. ص21.

2 - المقري: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب. ج1. 240- 241.

ويمكن كشف هذا المضمر أيضا في بداية قصيدة «وراء الماء»، حيث الرغبة في تغيير الواقع المرير بالسفر وترك المكان لإدراك المجد، تجابَه بالقوة الضاغطة للمشاعر التي تُثَبِّطُ من العزائم. الحلم بالحياة الأفضل، لا يُدْرَكُ بالإنصات إلى صوت العواطف، أو الرُّكون إلى حديث النفس، وإنما بالتحلل من جاذبية الأهواء التي هي حديث الصَّخَبِ والأرض والأهل. قال الشاعر[1]:

يُطِلُّ طريقُكَ المُمْتَدُّ عَبْرَ الأُفقِ نَحْوِ الظِّلِّ والماءِ
عَلى دُنْيا يَموجُ العُشْبُ فيها، مُرْتَمى وَرْدٍ وأَنْداءِ
فَتَمْضي، أَمْ خَيالٌ لاحَ في اللَّيْلِ؟
تَسَمَّعُ في الدَّواخِلِ: لا تَعُدْ لِلْخَلْفِ، مَهْمَا احْتَدَّتِ الرِّيحُ
وَشَدَّتْ ثَوْبَكَ الصُّوفِيَّ - ريحُ الصَّخْبِ والأَهْلِ
ودَوَّى خلْفَ خَطْوِكَ: عُدْ، هُتافُ الرَّعْدِ والمَطَرِ
ونَادَتْ مِنْ وَرائِكَ: عُدْ -كَصَوْتِ الماءِ- في شَوْقٍ وفي حُزْنِ

حُقولُ الأَرْضِ إذْ تَمْشي -نِداءُ الأُمِّ لِلابْنِ،
تُضيعُ الخَلْفَ والقُدّامَ إنْ وَلَّيْتَ
تَغْدُو في قَتامِ الدَّرْبِ مِنْ مِلْحٍ ومِنْ حَجَرٍ
وَراءَ الخَطْوِ يَنْأى الجَذْبُ، يَبْقَى في العُيُونِ
عَلى تَنائِيهِ
تَغورُ إلى قَراراتِه الرِّحابُ، غَفا المَدَى فيهِ
فَلا الغُدْرانُ تُنْبِئُ عَنْهُ -غيضَ الماءُ فيها

إن مسار القصيدة ومعانيها، لا يختلف عن مسار الخطبة ومضامينها، كلاهما يصوران تَنازُعَ الرغبات الماثلة أمام الإنسان في لحظة تَصارُعٍ بين الإقْدام والإحجام، وما يترتب عنهما من نتائج.

إن تاريخا مبنيا على التردد، لا يقود إلى المَصَافِّ العليا، وإنما يُبْقي الأمم في مدارج الحياة الدنيا، بين «صعود» نادر ومفاجئ، وانحدار دائم ومتوقَّع. وهو ما لا ينطبق على التاريخ المُشرق للمغاربة تحديدا في مواجهتهم للأطماع التي نالتهم وتنالهم كل لحظة وحين. ولا أشك في أن الخمار الكنوني يستحضر هذا التاريخ في قصيدته «التنين المرمري»، إذ الإلحاح من هسبريس على ضرب سفن الغرباء الراسية على المحيط الأطلسي، والمتوغلة في نَهْرَيْ المَخازِن واللُّوكوس، وما يحيط بهما من حقول وخيرات، هو استدعاء لحدث ضرب الأمير عبد الملك السعدي لهذه السفن وقهر الغرباء والأعداء، في المعركة الشهيرة «وادي المخازن»، التي اندحرت فيها أعظم امبراطورية أوروبية «البرتغال»، ومعها الإسبان وحلفاؤهم[2]. وهو تاريخ مشابه لصمود المغاربة أمام الإمبراطورية العثمانية الباسطةِ سَيْطَرَتَها على كل البلاد العربية والإسلامية، وأجزاءَ من أوروبا في الفترة الزمنية نفسها.

هذا، ويبقى التجلي المحزن للمضمر التاريخي في الديوان، مُمَثَّلا في توظيف الشاعر ما يمكن الزعم أنه إشارة إلى قصة الزَّبَّاء وقَصير بن سعد اللَّخْمي، وقصة امرئ القيس بعد خبر مقتل أبيه. ففي قصيدة «تَرِكَةُ اللصوص» يصور الشاعر أنين جبل صَرْصر[3] تحت وطأة الغرباء الناهبين لخيرات البلاد. قال الجبل على لسان الخمار:[4]

1 - رماد هسبريس: ص9-10.

2 - وقعت سنة 1578م، وقد كان لمنطقة الشمال التي ينتمي إليها الخمار الكنوني (طنجة، تطوان، أصيلة، العرائش والقصر الكبير الذي كانت المعركة على أرضه تحديدا) شرف الشهادة على هذا النصر المؤرَّخ.

3 - «جبل يقع في أقصى الطرف الغربي من سلسلة جبال الريف». الديوان. ص37.

4 - رماد هسبريس. ص 39- 40.

مَرّتْ عَلى صَدْري سَنابكُهُمْ، أَيَوْمُ الرَّوْعِ؟
ما عَرَفَتْ سُفوحي مِثْلَ هَذي الخَيْل
مُثْقَلَةَ القَوائم، مَشْيُها فَوْقي وَئيدٌ
لَيْسَ يَضْربُ في السَّيْل، وَلَيْسَ يَقْدَحُ بالشَّرارْ
حَطُّوا عَلَيَّ خِيامَهُمْ، قالُوا: غداً أَمْرٌ
وَهَذا اللَّيْلُ خَمْرٌ
تَسْتريحُ خُيولُنا فيه، أَمَا بَلَغَتْ بنا هَذا المَدار
فَخُذْ لَها عَلَفاً وَماءً بارداً، وَبِباب هَذا اللَّيْل،
لا تَصْدعْ: مَن الآتي؟
فَما باللَّيْلِ مِنْ أَحَدِ.
مَرُّوا ثقالاً...
تَسْأَلُ السَّنَواتُ: مَاذَا يَحْمِلونَ، لِمَنْ، حَلالٌ أَمْ حَرامٌ؟
(...)
مَرُّوا.. فَتَنْغَلِقُ النَّوافذُ، لَيْسَ يَحْيا القَوْمُ !
(...)
مَنْ ذَا يَقْطَعُ الأَيْدي؟ وَقَدْ وَضَعوا أَصابِعَهُمْ عَلى آذانهِمْ، أَفْواهِهِمْ، أَبْصارِهِمْ
(نَحْنُ الرِّجالُ الصُّمُّ
نَحْنُ الرِّجالُ البُكْمُ
نَحْنُ الرِّجالُ العُمْيُ)
مَرُّوا.. وَقَدْ تَرَكُوا رَمادَهُمُو بِقَلْبي، والدَّمار..

إن قسوة الغرباء الناهبين للخيرات، المُرَوِّعينَ للأهالي، والنتيجة التي استقر عليها الشاعر «تركوا رَمادَهُمو... والدمار»، تُذَكِّرُ بقسوة ما أقدم عليه قصير بن سعد اللخمي في قصة عمرو بن عدي والزبَّاء، التي انتهت بابتلاع هذه الأخيرة خاتَمَها المسموم[1]، بعدما فتك عمرو بن عدي -بمساعدة قصير- بجنودها، في حيلة الإبل المثقلة بالجيوش، بدل الهدايا والأرباح التي أَوْهَمَ قَصيرُ الزَّبَّاءَ أنها من تجارة مالها الذي ساعدته به، نكاية في عمرو بن عدي .

انتكاسة في تاريخ المغرب الحديث، تستدعي نكبة عربية في الجاهلية، وضمنها مأساة امرئ القيس الذاهبة في تاريخ الملك العربي، حيث بلغه خبر قَتْل أبيه حُجْر بن الحارث، في يوم كان فيه الشاعر غارقا في ملذاته كعادته قبل وبعد هذا الحادث المؤلم. فما كان إلا أن قال قولته الشهيرة: «ضَيَّعني صغيرا، وحَمَّلني دمه كبيرا، لا صَحْوَ اليوم ولا سكر غدا، اليوم خمر وغدا أمر». هي قولة مُسْتَهْتِر ضعيف أمام ما حل بأبيه وقومه. وقولة غرباء شاعرنا المتسلطين، جادَّة وجبارة تُنْذِرُ بفتك وتقتيل. ولذلك يغلق الأهالي النوافذ، ويصم «الرجال» آذانهم...»، ويسكن الدمارُ قلبَ الشاعر العاجز أيضا.

3-3 المضمر الديني

يصدر الخمار الكنوني عن مرجعية عربية إسلامية، ولذلك، فلا غرابة أن يحتل المضمر الديني موقعا متميزا في سُلَّم المضمرات المؤسِّسة لشعرية الديوان، لا سيما الخطاب القرآني. ويمكن تلمس تجلياته في أغلب القصائد، بل في مواضعَ مختلفة من القصيدة الواحدة. فمنذ القصيدة الأولى «وراء الماء»، يكشف الشاعر عن هذه المرجعية بقوة، وذلك من خلال قوله[2]:

1 - تَفَتَّقَ عن هذه الحكاية المثل المشهور: «لأَمْرٍ ما جدع قصير أنفه»، كانت تردده الزباء، وهي تبتلع الخاتم المذكور.

2 - رماد هسبريس: ص11.

أَطَلَّ اللهُ لَمَّا صِحْتُ: غَيْثَكَ الْمَيْمُونَ، فابْتَسَمَا تَفَجَّرَتِ العُيونُ مِنَ الْقَرارِ عَلى الثَّرَى مَاءَ
أَطَلَّ الغَيْمُ تَدْفَعُهُ رِيَاحُ الغَرْبِ، فَجَّرَ رَعْدَهُ وَهَمَى كَمَا تَنْبَجِسُ الأَمْطارُ خَلْفَ البَحْرِ حِيناً ثُمَّ تَنْهَمِرُ
فَتُرْبُ الأَرْضِ بَعْدَ الصَّحْوِ يَعْبَقُ بالشَّذَى البَرِّيِّ فَيَفْرَحُ فِي الْحُقولِ النَّاسُ بَعْدَ الخَوْفِ والْحُزْنِ
تَحْيا فِي دَواخِلِهِ الجُذُورُ تَظَلُّ خَضْراءَ فَمَنْ سَيُطِلُّ يَبْسَمُ، أَوْ يَمُدُّ التُّرْبَ بِالْمُزْنِ

فهذا المقطع الذي يصور طبيعة استجابة الأرض للماء، بإظهار البهجة والاهتزاز، شكرا وامْتنانا للارتواء، يحيلنا على الصورة نفسها في قوله تعالى: ﴿وتَرَى الأَرْضَ هَامِدَةً، فَإِذَا أَنْزَلْنَا عَلَيْهَا الْمَاءَ اهْتَزَّتْ وَرَبَتْ وَأَنْبَتَتْ مِنْ كُلِّ زَوْجٍ بَهِيجٍ﴾. الحج. 5.

إن التصوير الشعري، في هذا المقطع، بمشهد الأرض وهي تهتز جَرَّاء لقائها بالماء بعد الجَدْب، يعبر عن حالة التَّشَوُّق التي يحياها الفلاح المغربي المنتظر لرحمة ربه، وما له سواها في ظل الإهمال الشديد الذي يعانيه من قِبَل المسؤولين في مثل هذه المواقف. هذا الفلاح الذي صار يفرح لدخان السفن المُحَمَّلة بالفُتات/ المساعدات، وهو المُنتجُ لكل الخيرات !!!. قاعدا على حافة المحيط[1]:

وَفِي عَيْنَيْكَ جُوعُ القَاعِدِينَ يُرَاقِبُونَ الْمَوْجَ تَنْتَظِرُ تَظَلُّ تَشُدُّ ما تَرْمِي بِهِ الأَمْوَاجُ وَالْقَدَرُ
الَّذِي تَأْتِي بِهِ السُّفُنُ الغَرِيبَةُ فِي حَشَاها، حَابِسَ النَّفَسِ وَيَفْرَحُ قَلْبُكَ الْمَحْزُونُ لِلدُّخَانِ
مَا إِنْ عادَ يَفْرَحُ لِلسَّحابِ الثَّرِّ فِيهِ الرَّعْدُ والْمَطَرُ.

وتصل شعرية المضمر الديني ذِرْوتها من خلال استدعاء الشاعر قصةَ طالوت وجالوت في قصيدة «شارب النهر»، وقصَّتَيْ يونس، ويوسف وإخوته في قصيدة «الموت على الأبواب». وكلها مُضمرات تُستدْعَى لتوكيد النَسق المأساوي الذي تسير فيه هذه القصائد، إن على مستوى العلاقات الإنسانية بين أفراد المجتمع المغربي، أو على مستوى علاقة هؤلاء الأفراد بمحيطهم العام. ففي قول الخمار[2]:

أَحْسَبُ كُلَّ صَيْحَةٍ عَلَيَّ الصَّابرونَ عِنْدهُ، الْمُغْتَرِفونَ مَرَّةً أَوْ مَرَّتَيْنِ
أَهْرُبُ مِنْ يَقِينِي يَلْعَنُني دَلِيلي
أَقُولُ هَذِي نَهْدَةٌ إِلَيَّ يَرُدُّ خَيْلي وَصَهِيلي
(يَا شارِبَ النَّهْرِ رَوِيتَ فَارْجِعَنَّ عَنْ سَبِيلي رَوِيتُ عِنْدَ النَّهْرِ
إِلَيَّ يا ظِماءُ مَا صَبَرْتُ عَنْهُ، مَا اغْتَرَفْتُ مَرَّةً أَوْ مَرَّتَيْنِ
فِي وَهَجِ الصَّحْراءْ

استحضار لقصة طالوت وجالوت المذكورة في القرآن الكريم: ﴿فَلَمَّا فَصَلَ طَالُوتُ بِالْجُنُودِ قَالَ: إِنَّ اللهَ مُبْتَلِيكُمْ بِنَهَرٍ، فَمَنْ شَرِبَ مِنْهُ فَلَيْسَ مِنِّي، وَمَنْ لَمْ يَطْعَمْهُ فَإِنَّهُ مِنِّي إلا مَنِ اغْتَرَفَ غُرْفَةً بِيَدِهِ، فَشَرِبُوا مِنْهُ إلا قَلِيلا مِنْهُمْ﴾. البقرة/ 249.

1 - نفسه. ص10.

2 - نفسه. ص 27- 28.

تأتي هذه الاستدعاءات لتُبرز تَشَظِّي العلاقة بين الناس الذين تجمعهم مَصائر موحدة، إن في مواجهة الغرباء المُعتدين، أو أبناء الوطن المُسْتَنْزفين لخيراته بدون وجه حق، وهو ما تبرزه هذه النعوت التي وَسَمَ الله سبحانه وتعالى اليهود أو منافقين، أو غيرهم ممن كذَّب به. فحين نسمع قول الشاعر: «أَحْسَبُ كُلَّ صَيْحَةٍ عَلَيَّ»، وقوله[1]:

الظَّهْرُ للظَّهْرِ وَسَعْيُنَا شَتَّى ... وَحينَ يَمْرُقونَ في المَدى أَقُولُ: ها هُمُو
يَفْصِلُنَا النَّهْرُ، السَّبيلُ، النَّدَمُ، الأَهْواءُ ... وَلَسْتُ مِنْهُمُو)

(...)

نستحضر قولَه تعالى في المنافقين: ﴿وَإِذَا رَأَيْتَهُمْ تُعْجِبُكَ أَجْسَامُهُمْ، وَإِنْ يَقُولُوا تَسْمَعْ لِقَوْلِهِمْ كَأَنَّهُمْ خُشُبٌ مُسَنَّدَةٌ يَحْسَبُونَ كُلَّ صَيْحَةٍ عَلَيْهِمْ، هُمُ الْعَدُوُّ فَاحْذَرْهُمْ قَاتَلَهُمُ اللهُ، أَنَّى يُؤْفَكُونَ﴾. المنافقون. 4. وقولَه في اليهود: ﴿تَحْسَبُهُمْ جَمِيعًا وَقُلُوبُهُمْ شَتَّى، ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ قَوْمٌ لا يَعْقِلُونَ﴾. الحشر. 14.

وفي سياق استثمار الكنوني للمضمر الديني المؤسس والمُنَمِّي لشعريته، الكاشف عن اهْتِراء البنية الذهنية والنفسية والأخلاقية لأبناء المجتمع، نجده يبني قصيدته «الموت على الأبواب» على قصة يونس من جهة، وهي مُوجِّهَة للقصيدة. وقصة يوسف وإخوته، وهي مُكَمِّلَة للمعنى. وكِلا القصتين مبنيَّتَيْن إما على الخديعة والمكر، أو المكابرة والجحود. وهي مشاعرُ وسلوكاتٌ مُشْبَعَةٌ للنفس البشرية بدون استثناء، حيث تغيب ثقافة الاعتراف والتواضع والعفاف. قال الخمار[2]:

البَرُّ يَلوحُ وَيَأْتَلِقُ الميناءُ ... أَوْ فَلْنُسْهِمْ مَنْ نَرْمي لِلْأَمْواجِ
أَلَعنَّا كُلاًّ، أَمْ مَلْعُونٌ بَعْضٌ؟ ... السَّهْمُ سَيَفْضَحُهُ وَيُعَرِّيه
فَلْنَكْشِفْ أَنْفُسَنا يَا أَصْحَابي

هذا المقطع واضح الدلالة، يحيل مباشرة على قصة يونس، وإن كشفت القصيدة عن منحىً آخر مخالف لنهاية القصة القرآنية، حيث لم يُحْوِج الشاعر رفاقه إلى إجراء القرعة حتى يتحدد المُذْنِبُ، بل اعترف لهم بذنبه، مُفَصِّلا في ذلك بقوله[3]:

لاَ تَرْتاعُوا أَصْحابي فَالْمَلْعُونُ أَنَا، ... وَلي وَحْدي كُلُّ الأَفْيَاءِ،
عَجَباً، لاَ. خَلْفَ ظُهُورِكُمُو أَحْيَا ... ضَاجَعْتُ حَواري البَحْرِ،
في السِّرِّ شَرِبْتُ وَأَنْتُمْ عَطْشَى ... وَجَرَبْتُ وَراءَ الشَّرِّ

1 - رماد هسبريس: ص28.
2 - نفسه. ص31.
3 - نفسه. ص31.

ارْتَحْتُ وَأَنْتُمْ شَغَّالونَ ... بِبَابِ الرَّبِّ أَنِمْتُ، رَمَتْنِي اللَّعْنَةُ فَارْمُونِي،
فَقَأْتُ عُيوناً، ... لَكِنْ مَنْ أَنْتَ؟
لِي وَحْدي كُلُّ اللَّمعانِ ... أَنَا أَنْتُمْ.

إذا كان يونس قد أُدْحِضَ بالسهم، وأُلْقِيَ في اليَمِّ[1]، بعد أن انكشف أمره، فإن الشاعر حاول أن يكون أكثر جُرأة، إذ اعترف بذنبه لأصحابه، قبل أن يُشْرِكَهُمْ فيه بشكل كامل. فهم يقفون من الإثم والمعصية على المسافة نفسها. والواقع أن ما عبر عنه الشاعر تَعْرِيَةٌ لنفوس الناس التي تتقاسم الأهواء نفسها، بالمقدار نفسه أحيانا، إلا في حالات نادرة يكون الوازع الأخلاقي فيها رقيبا. ولذلك ساوى بين الضميرين (أنا = أنتم).

إن هذا التوظيف الشعري للقصة، كشف عن دَنَاءَة سلوك الناس. وهي دناءة مسكوت عنها، تُعوزُها القدرة على الاعتراف وتصحيح الأخطاء. وكل ذلك يحيل على نسق ثقافي ينضبط له المجتمع بأكمله (تغليب المصلحة الخاصة على العامة، حتى أن الدَّوْسَ على جماجم الناس لتحقيق المآرب الذاتية، يصير حقا «مشروعا ومُبَرَّراً!!»).

وتتجلى هذه الأنانية المطلقة، مرة أخرى، في استدعاء الشاعر قصة يوسف عليه السلام، حيث الخُلوص إلى النجاة، والرغبة في الحياة، تدفع الإنسان إلى التفريط فيما يراه ثانويا في سُلَّم الأولويات[2]، وإن كان في ما قبل أساسُ النسق الثقافي الفاسد (طغيان البعد المادي على الأخلاقي).

فقول الشاعر[3]:

فَرَمَيْنَا بَيْنَ ثَنَايَا اللُّجَّةِ أَثْقالَ الأَسْفارِ ... تَنادَوْا: قَبْلَ الأَمْوالِ الأَبْدانُ
إِنَّا غَوَّرْنَا فِي الأَبْعادِ ... بِضَاعَتُنا رُدَّتْ لِلْبَحْرِ، فَلاَ أَمْوالَ وَلا أَبْدانُ.
فَلَمَّا أَنْ قُلْنَا: سَنَؤُوبُ

إحالة صريحة على قوله تعالى: ﴿وَلَمَّا فَتَحُوا مَتَاعَهُمْ وَجَدُوا بِضَاعَتَهُمْ رُدَّتْ إِلَيْهِمْ، قَالُوا يَا أَبَانَا مَا نَبْغِي هَذِهِ بِضَاعَتُنَا رُدَّتْ إلينا﴾. يوسف. 65. وعلى قوله أيضا في قصة أهل الجنة/ البساتين التي طاف عليها ﴿فَطَافَ عَلَيْهَا طَائِفٌ مِنْ رَبِّكَ وَهُمْ نَائِمُونَ، فَأَصْبَحَتْ كَالصَّرِيمِ، فَتَنَادَوْا مُصْبِحِينَ﴾. القلم. 19.

فالتَّنادي في لحظة الإحساس بقرب الهلاك إنما يصدر عن هَوْل ما يُصيب الإنسان، لا سيما بشكل فُجائي، وهو ما وقع للشاعر وأصحابه حين باغتهم البحر بالهيجان، وهم في رحلة البحث عن حياة أفضل بمياه البحر الأبيض المتوسط قاصدين إسبانيا.

---

1 - قال تعالى: ﴿وَإِنَّ يُونُسَ لَمِنَ الْمُرْسَلِينَ، إِذْ أَبَقَ إِلَى الْفُلْكِ الْمَشْحُونِ، فَسَاهَمَ فَكَانَ مِنَ الْمُدْحَضِينَ، فَالْتَقَمَهُ الْحُوتُ وَهُوَ مُلِيمٌ﴾. الصافات/ 139- 142.

2 - تحيل هذه الفكرة على مسألة الكليات الخمس، حيث المال آخر ما يُلْتَفَت إليه في سُلَّم الأوليات (الدين والنفس والعقل والنسب والمال).

3 - رماد هسبريس: ص 30.

إن التجاء الشاعر إلى المضمر الديني/ القرآني تحديدا، إنما جاء لتأكيد النسق المأساوي لحياة المغاربة في بلادهم، أو باحثين عن حياة أفضل خارج حدود وطنٍ مُنتج لكل الخيرات المُرَحَّلَة إلى الآخر طَوْعاً وكَرْها.

ونشير إلى أن لهذا المضمر تجليات أخرى لا يمكن الإحاطة بها جميعا في دراسة بسيطة ومُخْتَزَلَة كهذه، لكنها تُزَكّي -في مجملها- النسق المذكور (المحنةُ والهزيمة وثِقَلُ الواقع...). ولعل المقطع السابق من قصيدة «صرصر في الشتاء»، الذي نظر فيه الشاعر إلى سورة البقرة. 17-18. خير دليل على ذلك:

نَحْنُ الرِّجالُ البُكْمُ	مَنْ ذَا يَقْطَعُ الأَيْدي؟ وَقَدْ وَضَعوا أَصابِعَهُمْ عَلى
نَحْنُ الرِّجالُ العُمْيُ)	آذانِهِمْ، أَفْواهِهِمْ، أَبْصارِهِمْ
	(نَحْنُ الرِّجالُ الصُّمُّ

3-4 المضمر الإبداعي

معلوم أن الوقوف على هذا المستوى من المضمرات يَنْزَعُ إلى طبيعة الصياغة اللفظية والأسلوبية، وإلى جمالية التصوير وتقنياته. وهو ما أشرنا إلى أننا غير معنيين به هنا، لأننا نسعى إلى الكشف عن الأنساق الثقافية العامة التي تحكمت في نسج الخطاب الشعري، بعد أن كانت باعثا عليه. ولذلك، فتناول هذا الجانب، ليس لإبراز جمالية القول الشعري المبني على خلفية معرفية تَمْتَحُ من مَعين اللغة العربية النقية/ الأصيلة من خلال استثمار مضمرات التراث الشعري والنثري، ولكن لترسيخ ما تم التنصيص عليه في المضمرات الأخرى. أي للكشف عن مزيد من مظاهر السقوط المؤلم نحو الهاوية، وما خلفه من تَذَمُّر وأسَف في نفسية الشاعر. ومع ذلك، لا بد من التأكيد أن اتكاء الخمار الكنوني على الموروث الفني العربي بكل مكوناته، اتّكاءٌ كامل، حيث صياغةُ المواقف والمشاهد يُبَيِّنُ أن الشاعر استدعى ما خَزَّنَهُ من مَقْرُوئِه الشعري والنثري العربي القديم والحديث. ويكفي -تمثيلا لا حصرا- أن نشير إلى أن فلسفة المعري حاضرة بقوة في قول الخمار[1]:

«عِنْدَ الوُصولِ لا تُغَنِّي فَرَحا، ولَسْتَ تَبْكي»

إذْ أمام تتابع المصائب، لا يبقى لِتَمايُز المشاعر أي اعتبار. وهو ما كان قد عبر عنه المعري في قوله المشهور[2]:

نَوْحُ بَاكٍ وَلاَ تَرَنُّمُ شَادِ	غَيْرُ مُجْدٍ في مِلَّتِي واعْتِقادِي
بِصَوْتِ البَشيرِ في كُلِّ نَادِ	وَشَبِيهٌ صَوْتُ النَّعْيِ إذَا قِيس
عَلَى فَرْعِ غُصْنِهَا المَيَّادِ	أَبَكَتْ تِلْكُمُ الحَمامَةُ أَمْ غَنَّت

وفي سياق تصوير المأساة دائما، يستحضر الخمار الكنوني محنة قيس بن ذَريح في صراعه مع أبيه، بما يملك من سلطة معنوية، الذي حرمه من زوجته لبنى التي كانت تُمَثِّلُ كل أسباب الحياة للشاعر. ففي قوله[3]:

1 - رماد هسبريس: ص23.

2 - ديوان سقط الزند: ص55.

3 - رماد هسبريس: ص39.

مَرَّتْ عَلى صَدْري سَنابكُهُمْ، أَيَومُ الرَّوعِ؟ مُثْقَلَةُ القَوائِمِ، مَشْيُها فَوْقِي وَئِيدٌ
ما عَرَفَتْ سُفوحي مِثْلَ هَذي الخَيْلِ لَيْسَ يَضْرِبُ في السَّيْلِ، وَلَيْسَ يَقْدَحُ بِالشَّرَارْ

تَكْثيفٌ لمعنى البيتين الشعريَّيْن لمجنون لبنى[1]:

فَصِرْتُ وَشَيْخي كالَّذي عَثَرَتْ بِهِ غَداةَ الْوَغَى بَيْنَ العُداةِ كُمَيْتُ
فَقامَتْ وَلَمْ تُضْرَرْ هُناكَ سَوِيَّةً وَفارِسُها تَحْتَ السَّنابكِ مَيْتُ

على اعتبار أن السَّنابكَ التي هي الحوافر، رمز للهلاك والقتل. وكذلك هي سنابك الغُزاة المعتدين على شعب الشاعر، الذي يئن تحت وطأة الاستغلال الخارجي والداخلي.

وفي قوله السابق أيضا إشارة صريحة إلى القول المعروف للزباء تخاطب قصيرا: «ما للجمال مَشْيُها وَئيداً .. أَجَنْدَلاً يَحْمِلْنَ أَمْ حَديداً؟»، ويمكن اعتبار هذا دلالة واضحة على حجم التَّسَلُّط الجاثم على صدور الناس ورقابهم.

كما أن النَّفَسَ السَّيَّابي حاضر بقوة في بناء بعض القصائد. كيف لا، والسياب رمز لأقصى مظاهر المعاناة؟! . ففي قول الخمار[2]:

أَطَلَّ اللهُ لَمَّا صِحْتَ: غَيْثَكَ غَيْثَكَ الْمَيْمُونَ، فابْتَسَما تَفَجَّرَتِ العُيونُ مِنَ الْقَرارِ عَلى الثَّرى مَاءَ
أَطَلَّ الْغَيْمُ تَدْفَعُهُ رِياحُ الْغَرْبِ، فَجَّرَ رَعْدَهُ وَهَمَى كَما تَنْبَجِسُ الأَمْطارُ خَلْفَ الْبَحْرِ حيناً ثُمَّ تَنْهَمِرُ
فَتُرْبُ الأَرْضِ بَعْدَ الصَّحْوِ يَعْبَقُ بِالشَّذَى الْبَرِّيِّ فَيَفْرَحُ في الْحُقولِ النَّاسُ بَعْدَ الْخَوْفِ والْحُزْنِ
تَحْيا في دَواخِلِهِ الجُذُورُ تَظَلُّ خَضْراءَ فَمَنْ سَيُطِلُّ يَبْسَمُ، أَوْ يَمُدُّ التُّرْبَ بِالْمُزْنِ

تَرْتَسِمُ معالم تَحَقُّقِ الأحلام الكثيرة والمُستحيلة، والأمْنيات البعيدة التي كان يُقَرِّبُها الشاعر بمُخَيِّلَتِه، فيرسم نهايات سعيدة جدا (مُؤَمَّلَة)، لمحنة مُقَرَّرَة ومُسْتدامَة. فالخمار يُبَشِّرُ بغد أفضل لأمة تنتظر الغيث بما يحمله هذا اللفظ من تأويلات ورمزيات. وهذا دَيْدَنُ السياب في كثير من قصائده أيضا.

ولأن مِحَنَ المغاربة متعددة ومتشابهة، سواء الصابرين عليها في وطنهم، أو الفارين حيث جحيمٌ آخر، فإن الشاعر التفت إلى صورة الشعب الفلسطيني الفارّ من جحيم الصهاينة إلى بلدان أخرى، ربما وجدوا فيها مَأْمَناً وعيشا كريما. ومَهْما اختلفت السبيل (البحر ± الصحراء)، فإن النتيجة واحدة (الهلاك الأكيد). وهو ما استحضره الخمار مرتين على الأقل في تصويره لمحنة المهاجرين السريّين في مياه المحيط أو البحر الأبيض المتوسط، جالبا صورة شخصيات غَسَّان كَنَفاني في عمله السردي «رجال في الشمس». قال الخمار:

1 - الديوان: ص 28.
2 - رماد هسبريس. ص11.
3 - نفسه . ص17.

- يضجُّ اللَّوْحُ مِنْ فَوْقِي، أَتَنفَتِحُ النَّوافذُ، قَرْعُ أبواب؟ أَعْبُرُ غَفْوَةً، قِنِّينَةً يَلْمَعُ في ماءِ الشِّتاء
هُوَ الصُّبْحُ، أَلَا أَطْيارَ، مَنْ يَشْدُو يُغَنِّيه ! زُجاجُها المَكْسورُ، أَنْفُضُ رِيشِيَ المَائِيَ
(...) يَسْقُطُ في المَدَى مَاءٌ وأَسْقُطُ -هَلْ حَلُمْتُ؟- أنا[1].

- نَفْتَحُ وَهُنا نصِفُ عَيْنٍ ونَقولُ: هَلْ وَصَلْنا؟ ضِقْنَا وهنا
شَدَّنَا الحِوارُ، لَحْمُ المَيِّتِينَ، لِغَوْنَا فافْتَحْ مَنافذَ الهَواءْ
عَنْ رُؤْيَةِ الأَشْياءْ يَعُدْ إِلَيْنا في شِعابِ القَفْرِ يَوْماً أَلَقُ الأَحْياءْ[2].

إن اختلاف الأجواء، لا يعني اختلاف المأساة. فَشُخُوصُ المَراكِب المُبْحِرَةِ في المياه تعاني ما عانته شُخوص غسان المُهَرَّبَةُ عبر صناديق السيارات: ضِيقٌ، عَطَشٌ، فَاخْتِناقٌ. فالماء والصحراء، كلاهما قاتل في ظروف كهذه. فالصحراء أهلكت الفارين من جحيم الصهاينة عطشا. والماء الذي تمت المراهنة عليه من قِبَل المغاربة المهاجرين كَجِسْر للعبور من الأحزان إلى الأفراح، صار رمزا لاسْتِفْحالِ المأساة، ليتحول الحلم مِنَ المراهنة على الماء إلى المُراهَنَة على التخلص من سطوته. فغيابه قاتل وطغيانه قاتل.

لقد شكلت قضية الهجرة السرية تيمة كبرى في الديوان، وتعددت القصائد المخصَّصة لإبراز النتائج المأساوية المترتبة عن هذه الهجرة. وخلاصة تصور الشاعر لهذه القضية أن الرحلة إلى الشمال ليست مُرْبِحَة دائما، وأن الرهان في المغرب لتحقيق الحياة الكريمة. والمؤشرات الواضحة لهذه المراهنة على الوطن متعددة في مختلف قصائده، خصوصا عندما يتحدث عن الهجرة المعكوسة من أوربا إلى المغرب في قصيدة «رياح الضفة الأخرى».

إن كل القصائد التي تجعل من قضية الهجرة في الاتجاهين معا (المغرب ⟵ إسبانيا ⟵ المغرب)، موضوعا أساسيا لها، أو تُقْحِمُهُ في غَمْرَةِ الحديث عن مِحَن الشعب، تَخْلُصُ إلى تأكيد النهاية المأساوية لحلم غير موثوق التحقق. ولذلك كان الشاعر مؤمنا، بإطلاق، بأن الأمل الممكنَ التحقق لن يكون خارج حدودِ الوطن، ولن يكون على الماء، وإنما في الأرض، على تربة الحقول. وهو ما تردد في جُل قصائده. قال:[2]

البَحْرُ في دِمائِنا، دَوَاؤُنا والدَّاءُ غِناؤُنا الآنَ وَقَدْ مَضَى بِنا التَّيّارْ:
لَسْنا نُغَنِّي حَالِمِينَ بالعُبابِ: «لَيْتَنِي بَحّارْ» قُبُورُنا في الأَرْضِ شِبْرٌ، ها هُنا أَشْبارْ...

على البحر مُتَّسَع للموت إذاً، وكلما اتسع المحيط اتسعت مداخل الهلاك وتعددت. إنه -كفضاء ممتد بمائه الشاسع المتدفق- سيكون المكان الأمثل لفضح زَيْفِ الأحلام والناس.

إن الكنوني، وهو يعطي هذه القضية (الهجرة السرية) ما تستحق من اهتمام في ديوانه، إنما ينطلق من مُعايَنَة مباشرة لمأساة الناس في وطن كان بالإمكان أن يُجنبهم ركوب المغامرة المميتة، لما فيه من خيرات،

1 - نفسه. ص34.
2 - رماد هسبريس: ص24- 25

لو أن من يقوم على شؤون البلاد يتمتع بقليل من النزاهة والعدل. وهذه فكرة مهيمنة على الديوان. إنها إحدى المُضمرات التي تَصْرُخُ بعنف من تحت الإيماءات. وهو ما دفع الشاعر إلى رصد الاختلالات في السلوك والعقليات، مُوجِّها خطابه هذه المرة إلى السَّاسة ومن يسير شؤون البلاد، مهما كانت مقاماتهم، بشكل صُراح في قوله[1]:

تَغيبُ فَتْرَةً تَعُود	يا لَيْتَ شِعْري هَلْ تَغيبُ
هَا هُمُو قَدْ غَيَّرُوا الكَراسي	مَرَّةً،
ونَقَشُوا السُّقوفْ	ثُمَّ تعودُ، فَتَقولُ:
وَلَوَّنُوا الجُدْرَانْ	هَا هُمُو
فَاتَلَقَ المَكانْ	تَغَيَّرُوا

إنها إحدى الأُمنيات الكبيرة لشَعْب منْهوب، يمكن تحققها بأيْسَر الطرق لولا افتقاد القيمين على شؤون البلاد للبصيرة والرؤية والحكمة... وأنَّى لهم ذلك وفيهم اللص والمهرب والبهلوان والجثة... مُكْرَمونَ، والإنسان مُهان. فَلْنَتَمَعَّنْ هذه اللمحة الدالة على تقابل مُثير بين نوعين من «الناس» في فهم القَيِّمينَ على شؤون البلاد، حيث المُكْرمونَ في المناسبات الرسمية الكبرى للبلاد ينبغي أن يكونوا من طينة الأربعة الأوائل، ومن كان خارج دائرتهم، فهو مُبْعَدٌ. ذنبه الوحيد أنه إنسان بما للكلمة من معنى[2]:

تَنْتَصِبُ العَلاَمَةْ	كُنْ لِصّاً أَوْ مُهَرِّباً
تَزْدَحِمُ الأَسْماءْ	كُنْ جُثَّةً أَوْ بَهْلوانْ
في نَوْبَةِ الأَلْوانْ	قفْ أَنْتَ، لا مُرورَ
قَدْ قامَتِ القِيامَةْ	لِلْإِنْسانْ...
وَبَدَأَ المُرورْ

في ديوان «رماد هسبريس» الكثير من جَلْدِ الذات، والكثير من مُحاكَمَة القِيَم الفاسدة، والكثير من المُراهنة على الوطن، والكثير من اليأس.... فيه عاطفة مَشْبُوبة تنحاز إلى القيم الإنسانية الرفيعة المعادية للتَّغَطْرُس والاستبداد. فيه انحيازٌ إلى الصدق، وذَمٌّ للكذب المُسْتَشْري في النفوس: كذب الشعب على نفسه، وكَذب المسؤولين على الشعب. وليس هناك أوضحُ مما في هذا المقطع من فَضْح لبُهْتانِ السلوكات التي تكشف عن اهْتراء في القيم المؤسَّسة لأركان الدولة. قال مبرزا تلك الإجراءاتَ العَبَثِية التي ترافق مرور الموكب الملكي أو الوزاري أو من له سلطة في البلاد[3]:

1 -. نفسه. ص 87.

2 - رماد هسبريس: ص90.

3 - نفسه. ص33- 34.

مِنْ أينَ؟ ها هُنا مَدارُ المَوْت والحُزْن. يَا صَحْوَةَ العَدَمِ في هَذا المَدارْ؟
بَيْنَ خُطى أقْدامنا والعَجَلِ المُسْرعِ يَحْيا قُبَيْلَ أنْ تُظِلَّنَا
بَيْنَ الرِّمال والحَجَرْ -يا ظِلَّ هَذا الشَّجَرِ النَّاهِضِ- مِنْ قَيْظِ الطَّريقِ قُلْ لَنا:
يَنْمُو ويَنْهَضُ الشَّجَرْ! ما السِّرُّ؟
إنَّا عَبَرْنا ما رَأَيْنا أمْس شَيْئاً حِينَ عَبَرْنا ما رَأَيْنا أمْس شيْئا
مَنْ قَالَ: كُنْ، مَنْ مَرَّ مِنْ سُهُوبِي ولاَ سمِعْنا: كُنْ، تُعِيدُ المَيْتَ حَيّاً

4- عود على بدء

لم يكن من شَوَاغِلِ هذه القراءة البسيطة الحديث عن تجليات الشعرية المتصلة بجمالية التصوير، أي الكشف عن آليات بناء الخطاب الشعري على مستوى الأساليب والصور الفنية. فهذا المستوى حَقيقٌ بدراسة متأنية وموسَّعة تستوعب ما في الديوان من ثَراء فني عبر تجلياته الكبرى: المعجم، الإيقاع، الأساليب والتركيب، الصور الشعرية، أو مظاهر استفادة الشاعر من المضمرات الثقافية العامة (لفظا ومعنى) كما فعلنا في مناسبتين سابقتين عندما وقفنا على متن شعري عربي قديم مخصوص[1]. وإنما كان الهدف هو الكشف عن طبيعة هذه المضمرات وسياقاتها، وكيف ساهمت في بناء الأنساق الشعرية في ديوان «رماد هسبريس».

إن الإلْماعات التي قدمناها في قراءتنا هذه، مُجَرَّدُ مداخل للكشف عن طبيعة شعرية الديوان، ومرجعيات الشاعرية عند الخمار الكنوني، الشاعر المسكون بحب الوطن، واللغة، والإنسان، وكل القيم النبيلة. المَاقِت لقيم الجبن والخيانة والتسلط والاستبداد... فإنصاف شعرية الديوان، وشاعرية الخمار، يقتضي تعميق النظر في شعر الرجل باستحضار كل المداخل الممكنة، والاشتغال عليها بروية ومعرفة وتوازن.

إن شعرية «رماد هسبريس» مُشْبعة بالثقافة العربية الإسلامية الأصيلة، بكل روافدها، بُنِيتْ بحس شاعري مُرْهَف جدا، لم تُحركه الآمال والآلام الذاتية للشاعر، وإنما الجماعية المشتركة. الباعث عليها هو الحسرة على واقع الإنسان المغربي، والتألم لما آل إليه وضعه.

وبذلك، فكل المضمرات الثقافية المشار إليها، إنما جيءَ بها لخدمة هذا المنحى الشعري المُصَوِّر لاختلالات علاقات المجتمع والإنسان، واختلالات منظومة القيم التي تُحَرِّكُ هذه العلاقات وتُوَجِّهُها وتتحكم فيها.

إن تَماهي الذات الشاعرة مع الذوات الأخرى، تَجسيدٌ لتسامي الشاعر عن كثير من مظاهر الأنانية التي تبدو واضحة في أشعار عدد كبير من الشعراء. وأحد الأدلة الكثيرة في الديوان، قوله -مُصورا حال بَناتِ منطقة الغرب الممتدة من القنيطرة جنوبا حتى أصيلة شمالا-[2]:

1 - المقصود كتابينا «تجليات الذات وتناغم الكون في قصيدة المُؤنسة لمجنون ليلى». مطبعة عين أسردون. المغرب. ط1. 2009. و«التناص ورحلة المعنى في الغزل العذري». مطبعة المعارف الجديدة. المغرب. ط1. 2013.

2 - رماد هسبريس: ص48.

وقتَ اجْتاحَ الجُدَرِيُّ الأوْجُهَ والأنْفُسَ، واحدةٌ للْغزَلِ وَواحدةٌ للرَّضْعِ وثَالثَةٌ للْوَطْءْ..
أعْمَى الناسَ الرَّمَدُ الآتي، بَصَراً وبَصيرهْ، وتُوفِّيَ (عامَ قَدِ اجتازَ البُوغازَ رجالُ الغَرْب
أيامَ غَدتْ في الدُّورِ بَناتُ الغَرْبِ سَبايا، إلى مُدنٍ دَكْناءَ يَبِيعُونَ الدم والعَرَقَ الفَوَّارَ،

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم
- الكتب

أ- العربية والمترجمة

- **أبو العلاء المعري**: ديوان سقط الزند. شرح وتعليق يحيى الشامي. دار الفكر العربي. بيروت. ط1. 2004م.
- **أبو هلال العسكري**: الصناعتين. تحقيق مفيد قميحة. دار الكتب العلمية. بيروت. ط1. 1981.
- **أحمد بن محمد المقري التلمساني**: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب. تحقيق إحسان عباس. دار صادر 1968م.
- **تأليف جماعي (مترجم)**: مدخل إلى السيميوطيقا. إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد. منشورات عيون. الدار البيضاء. ج2. ط2. 1987.
- **تأليف جماعي**: المنهجية في الأدب. دار توبقال. الدار البيضاء. ط1. 1986.
- **جوليا كريستيفا**: علم النص. ترجمة فريد الزاهي. دار توبقال. الدار البيضاء. ط2. 1997م.
- **حازم القرطاجني**: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق محمد الحبيب بلخوجة. دار الغرب الإسلامي. بيروت 1977م.
- **عبد الله راجع**: القصيدة المغربية المعاصرة: بنية الشهادة والاستشهاد. عيون المقالات. الدار البيضاء. ج2. 1989م.
- **عبد الله الغذامي**: النقد الثقافي. قراءة في الأنساق الثقافية العربية. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. ط3. 2005م.
- **عبد المعطي حجازي**: أسئلة الشعر. منشورات الخزندار. جدة. ط1. 1992م.
- **قيس بن ذريح (مجنون لبنى)**: الديوان. شرح راجي الأسمر. دار الفكر العربي. بيروت. ط1. 1997م.
- **كلود ليفي ستراوس**: الأسطورة والمعنى. ترجمة شاكر عبد الحميد. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد. ط1. 1986م.
- **محمد الخمار الكنوني**: رماد هسبريس. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. ط2. 2001م.
- **محمد العمري**: أسئلة البلاغة في النظرية والتاريخ والقراءة. إفريقيا الشرق. الدار البيضاء. ط1. 2013م.

ب- الأجنبية

- **G. Gennet:** Figures I. Seuil 1966.

- المجلات

- **البلاغة وتحليل الخطاب**: المغرب. عدد4/ 2014.

القراءة التناصيّة الثقافيّة:
مدخل نظريّ

معجب سعيد العدواني[1]

مدخل

أسهمت التّناصيّة في إثراء الفضاءات النقديّة عالميًا، بعد تعدد تشعباتها المنبثقة من أصولها الرئيسة، ويمكن القول: إن النقد العربي قد تفاعل مع هذه الفضاءات، وأسهم في إنتاج عدد من القراءات المجاورة المعتمدة على مداخل تأويلية، إلا أن معظمها لم يتجاوز مبدأ التفاعل الأوليّ البسيط، بل توقف عند مبدأ استعادة الموروث في تداخله النصيّ بصورة سطحيّة؛ بدت استهلاكًا للنظريّة بصفتها مدخلًا، ولمصطلحات الاقتباس والتضمين بوصفها أدوات، وللإنصاف فإنه من المؤكد أن ذلك لا يعود إلى ممارسة سلبيّة ثقافيّة في واقعنا النقديّ العربيّ فحسب، بل يمكن عده ممارسة بدت كونيّة، لا سيما في منابع النظريّة الغربيّة.

ولما للنظريّ والتطبيقيّ من تداخل، فإن الفصل بينهما في حقل التّناصيّة يعد أمرًا صعب التحقق، وإن بدا ذلك مخالفًا لما اقترحته الباحثة (آن جفرسون Ann Jefferson) من أن النظريّة قادرة على منحنا فرصة استلهام لأنواع مختلفة من الممارسات النقديّة، إلا أنه ليس بإمكان النظريّة أن تحدد بدقة شكل تلك الممارسة أو الخوض في دقائق مواضيعها، والعكس صحيح، إذ يمكن أن تشتمل النظريّة على مضامين تخص الممارسة، كما يمكن أن تعيننا الممارسة على فهم النظريّة، ولكن تميل الاثنتان بالضرورة إلى البقاء بوصفهما فعاليتين مختلفتين.[2] ولعل ذلك يأتي ملائمًا لمقترح (جوناثان كوللر Jonathan Culler)، ومناسبًا في التأكيد على نظرة أخرى، تقرن النظريّة بفعل الممارسة.[3]

لقد عرف النقد الأدبي تفاعلًا هائلًا مع التناصّ والتناصيّة في مراحل شتى في عصور مختلفة، حيث استقباله البدئي لبذور المصطلح منذ العصر الوسيط، ومن ثم ارتكانه إلى ممارسات أوليّة مبسطة، لكنه ما لبث أن شهد في القرن الماضي تسارعًا وتناميًا هائلًا في مجالين اثنين: الدراسات التي أنتجت النظريّة نفسها، أو الممارسات التي رسخت لتلك النظريّات وفروعها في النقد الحديث، وكان لذلك التفاعل الذي ربما لم تشهد مثله نظريّة من قبل دوره في أن يصل ازدهار النظريّة ورواجها إلى أن يجد منظروها أنفسهم في مأزق، وهذا المأزق هو ما سنحاول أن نلقي الضوء عليه اعتمادًا على ظروف ومسارات النظريّة العالميّة

---

1 - أستاذ النقد والنظريّة المشارك. كلية الآداب. جامعة الملك سعود.

2 - **آن جفرسون وديفيد روبي:** النظرية الأدبية المعاصرة، تقديم مقارن. ترجمة سمير مسعود. ص6.

3 - **Jonathan Coller:** The Literary in Theory. p 74.

ومنطلقاتها التطبيقيّة، وبعد أن أفضت النظريّة إلى هذا المأزق؛ فقد كان على هؤلاء المنظرين ومن في حُكمهم أن يقفوا متأملين أمام مواقع ثلاثة لا مناص لهم عنها: يتجلى الأول منها في الاعتماد على مبدأ المجاورة النظريّة، ويعني ذلك الاحتكاك بحقول نظريّة تتصل بها، وتتواءم معها، وتتماهى معها لعقد اتفاق ضمنيّ معها، مثل حقل الدراسات النسويّة أو دراسات ما بعد الاستعمار أو النقد الثقافي، أمّا الثاني فيتصل بوصول النظريّة إلى أبواب مغلقة، وليس بعد الازدهار النظريّ والتفاعل المستمر سوى الذبول والتلاشي، وأخيرًا يأتي الخيار الثالث المتمثل في الارتهان إلى مواضيع تطبيقيّة أخرى مثل الفنون البصريّة وفضاءات الدعاية والإعلان وغيرهما.

1- طور ما قبل التناصّيّة

تمكننا سداسيّة العملية الإبداعيّة التي بناها الباحث الروسي عضو مدرسة براغ (رومان ياكوبسون Roman Jakobson) من تتبع مراحل التّناصيّة ببساطة ويسر، إذ نلمح وجود طور التأثير الذي استلهمته الدراسات النقديّة في العصر الوسيط، وتركيز تلك الدراسات على العنصر الأول وهو (المرسل)، إذ يمكن أن يكون المرسل متمثلًا بوضوح في مصطلحات مباشرة تبدو أحيانًا ذات إيحاء سلبيّ، مثل: السارق والآخذ والمحتذي، ومن الممكن أن يتمثل المرسل في مصطلحات غير مباشرة لا يمكن أن تحيل على غيره، تتباعد عن التفاعل وتشير إلى المجاورة، ومن ذلك: توارد الخواطر ووقع الحافر على الحافر وغيرهما، وقد كان حرص الناقد على تتبع دور الشاعر حينذاك أمرًا شائعًا ومقبولًا، وتتجلى أهمية ذلك في تجسيد تاريخ نظريّ للمصطلح، حتى رآها بعض الدارسين تكرارًا لا حاجة إليه، وفائضًا لا منفعة منه، ومن أولئك الألماني (هينريش بليت Heinrich F. Plett) الذي اقتصر على وصف التناصيّة بأنها أشبه بنبيذ معتّق في قوارير جديدة[1]. وتبدو آثار النظرة التي تناولها التقليديّون عن التناصيّة خطيرة في تلقي النظريّة، فمنهم من عدّها اجترارًا لمفهوم السرقة أو الانتحال القديم الذي ساد في الثقافة العربية، ومنهم من اعتقد صعوبة التمييز بين التلميح والنماذج الأخرى من التناصيّة ومفهوم السرقات الأدبيّة،[2] وفي هذين القولين تجَنٍّ واضح على مبدأ التناصيّة الذي خرج من عباءة الأب، لنعيده إلى تلك العباءة بيسر في قراءتنا له، إذ إن التناصيّة ترفض دور العباءة الأبويّة، وفاعليتها في الترسيخ لنموذج الفاعل.

إن التركيز على دور المرسل في النقد القديم، ومعالجة التجربة الشعرية قد أوجدا ما يمكن الاصطلاح عليه (تجزئة النصوص) في إطار (التناول الجزئي) الذي يركز على اقتباس ما، وهو السائد في أغلب المنقول إلينا، ويوظفه ويصله بغيره من الشواهد الجزئيّة أيضًا، وقد ساعدت القصيدة العربية باعتبارها أبياتًا شعرية على هذه التجزئة، ويرى بعض الباحثين أن العرب قد أولوا العناية الكبرى للصنف الخاص من التفاعل النصّيّ، وهي أن يقيم نصّ ما علاقة مع نصّ آخر محدد، وتظهر هذه العلاقة في البيت الواحد، ويعود السبب في ذلك إلى أن تحليلاتهم كانت جزئيّة وليست كليّة، فالعلاقة بين النصوص لم يكن ينظر إليها في النصّ بوصفه نظامًا متكاملًا، وقد أدى ذلك إلى وقوع بعض الدارسين المعاصرين – في ممارساتهم النقديّة الحديثة – في التجزئة ذاتها التي تمت بتوظيف شاهد أو شاهدين من النصّ، وعدّوا ذلك

1 - **Heinrich Plett:** «Intertextualities» Intertextuality: Research in Text Theory. p 5.

2 - **W. P Heinrichs:** «Allusion and Intertextuality». p 82

من التّناصيّة، ما جعل نظرتهم في تلك الممارسة تجزيئيّة وخاصّة جدًا؛ لذلك كان همُّ الباحث في البيت الشعريّ الذي يستوقفه أن يجد له نظيرًا في خلفيته الأدبيّة والنقديّة؛ فيجد له علاقة بسابقه ويحدد نوع العلاقة، ويوجد لها مصطلحًا، يبرز هذا بجلاء في حديثهم عن النص المدروس في صيغة «قال الشاعر ... ومنه قول الشاعر ....»[1]، ووفقًا لذلك فإن العناية بهذه الظاهرة على المستوى النقديّ قد شابتها في أغلب الأحيان نظرة جزئيّة، توسلت التفتيش في جزئيات النصوص وابتسار بعضها، إن هذا الاهتمام لدى النقاد العرب القدامى في هذا الجانب لم يكن نابعًا من تصور للنصّ الشعريّ بوصفه بنية متكاملة، ولكنهم اهتموا بالبيت الشعريّ المجرد الذي يوشك أن يختزل من سياقه أحيانًا. كما أن النقد الحديث في تركيزه على المتلقي لم يكتف بتأثير السابق على اللاحق، فالنص القديم لا يؤثر على النصّ الجديد فحسب، ولكن التأثير يمتد إلى تأثير الجديد على القديم في صور أخرى، فالتأويل لنصّ قديم في ضوء المكتسبات النقديّة الحديثة إلى جانب النصوص الإبداعيّة الجديدة سيؤثر على مسارات التأويل، واستقبالنا الحكايات من التراث سيكون خاضعًا لما نملكه من هذين المكتسبين الحديثين، وعلى ذلك كان من الضروريّ أن تهتمّ التناصيّة بالتبادل الرأسيّ بين النصوص، الذي لا يكون في إطار علاقة أحاديّة الاتجاه، ويمتد إلى علاقات أفقيّة أوسع وأشمل، إنه يمتد ليكون في اتجاهات مختلفة.

ويتضح اعتمادًا على ما سبق دور الأجناس في ازدهار النظريّة، إذ تتجلى بوضوح علاقة هذا الاتجاه الأوليّ للتناصّ بالشعر في جانبه التجزيئي المفعل في درس علاقات النصوص، لا سيما الشعر العموديّ الذي يُبنى على هيكليّة تسمح بالأخذ بجانبه الجزئيّ لا الشامل، ومن ثمّ فإن الجنس الروائيّ يبدو مناسبًا للطور الثاني للتناصيّة، وربما عاد ذلك إلى سببين رئيسين في بنية ووظيفة الجنس الأدبيّ نفسه موضوع القراءة التّناصيّة. يعود أولهما إلى كون الشعر يعتمد على بعد أحادي (مونولوجي)، يتجلى في لغة الصوت الواحد، أمّا الرواية فتتمثل البعد الحواريّ (الديالوجيّ) الذي تتعدد فيه الأصوات. أمّا ثانيهما فيعود إلى أن وظيفة الشعر في أغلبها جماليّة، ووظيفة الرواية في أغلبها عمليّة (براغماتيّة). ويعود ذلك إلى ما رآه (ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin) حين استهلّ موضوعه بالكتابة عن مشكلة أفضلية الكتابة في الشعر عن الرواية أو النثر في المجتمعات الغربيّة ووظيفتها اجتماعيًا، وكيف تظهر تلك الحواريّة في اللغة أو الخطاب في الجنس الروائي، فاللغة تعمل بصورة متباينة بين الجنسين الأدبيين: الشعر والرواية.[2] ولا تعد هذه الرؤية مقصورة على (باختين) فحسب، بل تبناها بعده عدد من المنظرين، ومنهم (هيلين سايكوس Hélène Cixous) التي تؤكد على رؤيتها إلى الرواية بوصفها نظامًا واقعيًا في تمثيلاته التي تتبنى محاولة ربط دوال اللغة بمرجعيّاتها، وإحالتها على مدلولات واقعيّة، وهذا -كما تقترح (سايكوس)- يصل الخيال بالواقع، في محاولة لصنع وإصلاح المعاني[3].

هنا يتحدد لدينا سؤال الحقل النقديّ القديم نفسه، الذي كان مرتهنًا إلى المؤلف، لنتجاوزه إلى الحقل موضوع التناول، الذي يمكن وصفه بأنه مختلف، بينما كان الشعر هو الحقل الذي اعتمدت عليه

1 - **سعيد يقطين:** الرواية والتراث السردي. ص19.

2 - **Klages Mary:** Literary Theory. p 137.

3 - **Klages:** p 136.

المفاهيم القديمة التي تلامس التوظيف للموروث من سرقات ومعارضات وغيرهما، انطلقت دراسات التناصيّة من الحقل الروائي مع (باختين) الذي كان يبحث عن المكونات النصّيّة للرواية، ومع الباحثة البلغاريّة الأصل (جوليا كريستيفا Julia Krestiva) التي اعتمدت في دراستها لهذا المصطلح على مجمل دراسات باختين في الرواية، حيث أقامته على البناء الباختينيّ حول مفهوم الحواريّة، وخصصت جهدها لتعميقه وفحصه، فانبثق منه كثير من المصطلحات الإجرائيّة الفرعيّة المتنوعة.

2- طور التّناصيّة

أمّا الطور الثاني فيتمثل في (التّناصيّة) التي أكدت تفاعل وحضور المتلقي، وتعاظم دور هذا الطور بعد انطلاق نظريات التلقي، إذ يعطي دلالة على أفول التّناصّ في طوره الأول، إنه أفول كليّ للتناص المباشر، أعقبه أفول جزئيّ للتناصّيّة، وتمثل في انهيار بعض ملامح تناصيّة القارئ التأويليّة، كما سنعرض لذلك. وهو يعطي إشارة مهمة أيضًا لتضاؤل دورهما النقديّ، وتفاعل أكبر للتناصّيّة في طورها الثالث (التّناصيّة الثقافيّة).

ويُلاحظ أننا اعتمدنا -لتأصيل ما سبق- على ما دعا إليه الباحثان في النظريّة النقديّة: (رومان ياكوبسون Roman Jackobson) و(مايكل ريفاتير Michel Riffaterre)؛ وذلك عبر الاستفادة من منظور الأول في تطوير وظائف الاتصال، وإشارات الثاني إلى التمييز بين ما يتصل بدور القارئ وما يتصل بالنصّ، إذ أوحى لنا بحثه الذي عنونه بـ (ديناميّة التناصّ: الاستجابة الإلزاميّة للقارئ) وحركة التيارات النقديّة العالميّة ببناء هذه الأطوار الثلاثة.

وبالوقوف على أربعة عناصر من عناصر الاتصال الستة لـ (ياكوبسون) سنجد أن هذه النظريّة تتصل بتلك العناصر وتوافقها: المرسل والرسالة والمرسل إليه والسياق، أما ما يتصل بالمرسل (المؤلف) والوظيفة العاطفيّة، فيندرج في إطار التأثير Influence وهو يوافق طور (ما قبل التناصّ) ويلائمه، أمّا ما اتصل بالرسالة (النصّ) والوظيفة الجماليّة، فيندرج في إطار التناصّ Intertextual في الطور الثاني، وكذلك ما اتصل بالمرسل إليه (المتلقي) الذي يندرج في إطار التّناصيّة Intertextuality، وأخيرًا فإن الطور الثالث يتصل بالسياق والوظيفة المرجعيّة، ويندرج في طور التّناصيّة الثقافيّة Cultural Intertextuality مباشرة.

نلمح حرص (ريفاتير) على بناء تقسيم بدئيّ معتمدًا على دور القارئ، إذ يقول: «وحين نتحدث عن معرفة التناصّ، فإننا يجب أن نميز بين المعرفة الحقيقية للشكل والمحتوى لذلك التناصّ، ومجرد الإدراك بأن تناصًا كهذا موجود، ويمكن تقصيه تدريجيًا في مكان ما. ربما كان هذا الوعي كافيًا لصنع تجربة أدبيّة لدى القراء، ويمكنهم من ذلك إدراكهم بأن هناك بعض الأشياء المفقودة في النصّ: فجوات تحتاج إلى التعامل معها، مرجعيات لا تزال مجهولة، إحالات ترسم ترديداتها المتوالية في الشكل العام للنصّ الذي لم يكتشف بعد، وفي حالات كهذه يكون إحساس القراء بوجود تناصّ كامن يكون كافيًا للإشارة إلى الموقع الذي سيظهر به ذلك التناصّ شيئًا فشيئًا، هذا النوع من استجابة القارئ الأولية يحتم ضرورة التمييز بين مصطلحين هما: التّناص والتّناصيّة، فالتّناصيّة هي شبكة الوظائف التي تعين وتنظم العلاقات بين النصّ

والتناص»[1]. إن هذا يجعلنا نفسر بعض المستويات؛ فالتّناصيّة عملية تتصل بدور المتلقي وفاعليته، وتهمل دور المرسل وتأثيره، والتناصّ علاقات أوليّة يمكن كشفها في إطاره، ولذلك فإنه لا مناص من الإيمان بأن التّناصيّة ممارسة، والتناصّ علاقات.

3- المراجعة النقديّة للقراءة التناصيّة

لقد عانت هذه القراءة على امتداد تلك الحقب الزمنية الممتدة من ملامح سوء الفهم الذي قاد إلى سوء التفسير، ومن ثمّ إلى التشويه النقديّ، الذي لحقها من بعض الأكاديميّين قبل غيرهم، ويعود ذلك إلى عاملين اثنين: الأول: يتمثل في علاقة القراءة بالجانب التراثيّ في الثقافات عامّة، وتأكيد بعض مؤوليها على كونها حالة استلهام للتراث فحسب، ومن ثم كانت التناصيّة نفسها خاضعة لتلك الحالة الاستلهاميّة. الثاني: الاستقبال المجانيّ (العفويّ) للنظريّة دون مراجعات أو تمحيص، والاعتماد على الخبرات الأقل كفاءة في الترويج للنظريّة من الثقافة الفرنسيّة إلى الأنجلوسكسونيّة.

لقد أشار إلى ذلك الخلل النقديّ أولُ من أسهم في نقل مصطلح (كريستيفا) من الفرنسيّة إلى الإنجليزيّة، وهو مترجم كتابها (ليون روديه Roudies Leon)، الذي أكد على وصف التناصّية بأنها «مصطلح أسيء فهمه منذ ذلك الحين، إذ كان منتهكًا كثيرًا على جانبي المحيط الأطلسيّ، وليس له علاقة ما بأمور التأثير لكاتب على آخر، ولكنه إبدال موضوع أو أكثر من أنظمة الإشارات إلى موضع آخر»[2]، ومثل ذلك التأويل لتلقي التناصيّة ألفينا ما أشار إليه أحد الباحثين الذي يرى أنها مصطلح «أسيء فهمه، فهو لا يحيل على إسناد مرجعية الكتاب إلى الكتب الأخرى، ولكنه يشير إلى تداخل الاختراقات في الممارسات الدلالية»[3]. ومع ذلك فإن الباحث الإيرلندي (جراهام ألن Graham Allen) يؤول تناصيّة (كريستيفا) تأويلًا جادًا يتلاءم مع الطور الثالث للقراءة، إذ يرى أن مقاربتها السيميائية تبحث في دراسة النص بوصفه ترتيبًا من العلامات التي تنتج معنى مزدوجًا. معنى داخلي في النصّ نفسه، ومعنى يمكن وصفه بالمعنى التاريخي والاجتماعي[4]. وهذا يتوافق فعلًا مع ما طرحته (كريستيفا) في كتابها[5].

قدمت النظريّة النقديّة المعاصرة نقدًا حادًا للدراسات النصيّة التي تمثلها مراحل من أهمها ما أنجزته كريستيفا وما تبناه الفرنسيّ (رولان بارت Roland Barthes)، ومن ثم ما اقترحه (ريفاتير) و(بلوم)، وهما يمثلان الحقبة الذهبيّة في عصر التّناصيّة في فترة البنيوية وما بعدها، ويرى معارضو هذا الموقف النقدي أنه ينبغي أن تكون الدراسات النصيّة استمرارًا للدراسة الجماليّة في النقد الأدبيّ، وينظرون إلى أولئك الذين ينهجون الدراسة الذاتيّة للأدب أنهم يميلون إلى رؤية سياقاته بوصفها نوعًا من العودة إلى أساليب عفا عليها الزمن، تنطوي على إحياء السيرة الذاتيّة والمحاكاة والتاريخية وتسييس الأساليب

---

1 - **Riffaterre Michael:** Compulsory reader response. pp 56-78

2 - **Kristeva Julia:** Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art. p 15.

3 - **Lechte John:** Julia Kristeva. p 104.

4 - **Allen Graham:** Intertextuality. London, Routledge, 2000, p 37.

5 - **Krestiva:** p 30.

الأدبية.Extratextual Studies[1] مع أن المنهجيّات الحديثة بحسب (دوغلاس كلينز Douglas Kellner) وفرت أدوات مهنيّة متخصصة لتجنب السيرة الذاتيّة والتاريخانية والسياسية، ما جعل القراءة تتجه إلى العزلة، لا سيما في هذه الشكلانيّة الجديدة المفرطة[2].

إن أهمية الأسئلة المطروحة على النصّ ستؤثر بالتأكيد على تأويله، ولكن مفهوم اللغة بوصفها وسيلة شفافة يجري استجوابه دائمًا، وقد استجابت له نظريّات عدة، لكن القضايا التي تثيرها القوى والقيم المحيطة أصبحت مثار اهتمام، كما يتجلى في الطور المقترح الثالث.[3] لقد بدأ التركيز والتأكيد حاليًا على مَرْكَزَةِ الأدب داخل إطار سياسيّ، بدأت بصورة وجهت النقاد ليتأملوا هذه النظريّة لا بوصفها قراءة وكتابة، بل بوصفها أشبه بمحرك وقود، يعتمد على عدد من العناصر السياقيّة مثل الإيديولوجيا والثقافة والتاريخ. وتبعًا لذلك نشير إلى أبرز الانتقادات الموجهة إلى تلك النظريّات، وهي أطروحة الفيلسوف الأمريكي (ويليام إيروين William Irwin) الذي يرى أن النقد الأدبيّ قد تجاوز مدة صلاحيته، وأصبح غير صالح للاستهلاك، وهو في الجانب الأفضل منه ترف بيانيّ يكشف عن وجود تأويليّ في ضوء غياب المنطق، إنه «في أفضل أحواله تأنق بلاغيّ يدفع للإعجاب، وفي أسوأ أحواله دالّ على موقف غير منطقيّ، وهكذا ينبغي أن يتم اجتثاثه، انطلاقًا من كونه جعجعة لا تكشف ولا توضح، إلى جانب كونه غامضًا، بل ينبغي أن يحذف من المعجم وقاموس الإنسانيّة»[4]، وبالتأكيد، فإن تداول التناصيّة في صيغتها المباشرة نوع من أنواع التأنق البلاغيّ، ولذلك فهو يحرص على أن يورد الدوافع التي أدت إلى إقناع المنظرين والمتلقين والجماهير بالتناصيّة التي اقترحتها (كريستيفا) وفعّلها (بارت)، وتتمثل في عوامل مختلفة ذكرها (إيروين) ونوردها موجزة. أولها قمع الأكاديميّة الفرنسيّة، الذي مارسته تجاه الثقافات العامّة والمهمّشة، إذ تصدى له (بارت) بأطروحاته المتعددة، وقد تمثل ذلك في كتابه المعروف «النقد والحقيقة» بصورة مباشرة، وبممارساته النقديّة التي خرجت من جلباب الأكاديميّة، ومن ثمّ راجت تلك الأطروحات. أما ثانيها فيتصل بمرحلة التشاؤم والعزوف التي تلت ما بعد الحرب العالميّة الثانية وتداعياتها، إذ سادت مرحلة تداخلت فيها سطوة الإعلام والسياسة، وراج فيها الالتفات إلى اليهود المشتتين في العالم، انطلاقًا من معاناة (الهولوكست) المضخّمة بفعل القوى السابقة الذكر أمام الضمير الإنسانيّ. إذ كانت فلسفات ما قبل الحرب في نظرهم غير كفيلة بخلق فرص الأمن والسلم العالميين، وهذا أدى إلى أفول مدرسة فلسفة الأنوار ومبادئ تعليمهم. ويمثل الثالث تلك الريبة الناتجة عن مرحلة الثورة الاتصاليّة الجديدة، وهي مرحلة تخلقت نتيجة التطور الهائل في وسائل الاتصال، ولذا كانت النظريّة الفرنسيّة تعيش مرحلة الريبة من تلك الثورة، وكانت ردة الفعل انحيازًا إلى اللغة المغلقة غير الواضحة، ما دعا (إيروين) إلى أن يصف لغة (بارت) وكذلك (كريستيفا) بأنها اصطلاحيّة ومفعمة بالرطانة (jargon) والاضطراب، ليس لأنهم مضطربون وغامضون؛ ولكن لكونهم يرون أن وضوح الاتصال من الشرور التي تستخدمها سلطة النخبة، حرصًا على المحافظة على مبدأ الاستكمال الرأسمالي في أواخر الستينات الميلاديّة. ونتيجة لذلك تتحول التناصيّة إلى نموذج رأسمالي

1 - **Hesteun Qyunn:** Text, Context, and Culture in Literary Studies. pp 27-38..

2 - **Kellner Douglas:** Introduction: Jameson, Marxism, and Postmodernism. pp 21-22.

3 - **Hesteun:** p 29.

4 - **Irwin William:** Against Intertextuality. p 240.

من خلال تقديم النص لا بوصفه منتجًا جاهزًا للاستهلاك فحسب، بل بوصفه عمليّة متنامية متطورة غير متناهية في إجراءاتها النصية[1]. وينتقد (إيروين) في الجانب الآخر تقبل الأكاديميّة الأمريكيّة للنظريّة التّناصيّة الفرنسيّة، ويؤكد على ذكر سببين لهذا التلقي الإيجابيّ: أولهما: أن من أسباب ذلك أن (بارت) ومعه (كريستيفا) قدما أفكارهما حول التناصّ في لهجة غامضة ومتمردة، وللغموض حضوره وشهرته في الأدبين الأمريكيّ والإنجليزيّ، وثانيهما: تجربة الأمريكيين في فرنسا خلال الحرب العالميّة الثانيّة التي جعلتهم أكثر تقبلًا للنظريّة الفرنسيّة[2]. ويرى أن الناقد الأمريكي (هارولد بلوم Harold Bloom) و(ريفاتير(قد عاشا المأزق نفسه في الإيمان بكون النظريّة غير مقنعة وغير مضمونة[3].

ليست تلك وجهة النظر السلبيّة الوحيدة تجاه التناصيّة، فقد وصف أستاذ علم الجمال والناقد الأمريكيّ (آرثر دانتو Arthur Danto) التناصّ بكونه «مغالطة مرجعيّة Referential Fallacy»[4]. وذلك لأن دارسي التناصيّة يحتجون على أنه ليس هناك مدلول متعال، وأن الدالّ يشير إلى دوالّ أخرى فقط، وأن النصّ يحيل فقط على نصوص أخرى، وهذا يعني أنه لا يمكن القبض على شيء، وفي هذه الحال لن نكون قادرين أبدًا على ترك المعاجم اللغويّة. لكن التواصل الحق يبدو ممكنًا بفاعليّة في الأدب والخطاب العاديّ، فحين أقول فضلًا اعطني القلم الأزرق، أو صديقي أحضر القلم الأزرق إلي، فإن التواصل سيكون ناجحًا، حيث يمكن إصلاح الدالّ في الخطاب العادي، ولكن مع عدم وجود مدلول متعالٍ فهذا يعني منطقيًّا عدم تضمن تلك الدوالّ التي تحيل فقط على دوالّ أخرى[5].

وبتتبع تلك المراجعات النظريّة التي شيّدت حول النظريّة التّناصيّة خلال مدة تزيد على ثلاثين سنة، يميل هذا البحث إلى اقتراح هجر القراءة التّناصيّة التي تعتمد _أوليًا_ على دراسة العلاقات بين النصوص، بعد أن بدأت الشائعات تدبّ حول موت التناصيّة بوصفها موضوعًا، لكن هذه المراجعات لا تزال جارية وقائمة[6]، إلا أنها أدت إلى خلق المناخ الملائم لظهور الطور الثالث المقترح.

4- القراءة التّناصيّة الثقافيّة المستهدفّة

من الجدير الإشارة إلى أن التشعبات التي حظيت بها النظريّة بعد ذلك انطلاقًا من جهود الفرنسي (جيرار جينيت Gérard Genette) و(بلوم) و(ريفاتير)، قد خلقت مناخًا نقديًّا أنتج عددًا من الدراسات المتميزة عالميًا، وقد أسهم ذلك في نقد كثير من الدارسين لهذه النظريّة في بدء مراحل تشكلها، إذ ركزت على منطلق تداخل النصوص والوصول إلى المصادر الأساسيّة، لكن القراءات التّناصيّة فتحت أبوابًا مشرعة من التأويل للنصوص والحوار حول النصّ واستقباله، فاستلهمت دور القارئ في فتح دلالات النصّ

---

1 - **Irwin:** pp 230-232.

2 - **Irwin:** p 238.

3 - **Irwin:** p 239.

4 - **Danto Arthur C:** The Philosophical disenfranchisement of Art. p 145.

5 - **Irwen:** p 235.

6 - Brownlow Jeanne, P. John W. Kronik, and Hal L. Boudreau: Intertextual Pursuits: Literary Mediations in Modern Spanish Narrative. p 77.

وتأويله، مفككة مفاهيم تقليديّة كالمؤلف والحدود الفاصلة بين النصوص، ومن هنا نؤكد ما نقترحه هنا حول قدرة هذه القراءة في التمثّل وملاءمتها للتيارات النقديّة الحديثة.

وبالنظر في مخاض النظريّة -بصورة عامة- في الثقافة المعاصرة وتحديدًا في الحضارة الغربيّة سنلمح ازدهارها في حقلين كبيرين: هما حقل العلوم الاجتماعيّة، وحقل الدراسات الأدبيّة، وقد شاع ذلك الاتجاه مع انتشار نظريّات نقاد (مدرسة فرانكفورت) واتجاهات ما بعد الماركسيّة، التي تمكنت من الجمع بين درس الحقلين بصورة كبيرة، حيث يتم التحليل الثقافيّ للظواهر، في إطار من التركيز المباشر على دور الرأسماليّة الغربيّة ونقدها ومحاولات تفكيك الوعي الزائف، وبذلك أصبحت (مدرسة فرانكفورت) رائدة وأساسًا لمعظم الدراسات المتصلة بالفلسفة وعلم الاجتماع والأدب والفن، وأدى ذلك إلى خروج النظريّة النقديّة من جلباب الأدب المحدود إلى ميادين أوسع وأشمل، ما أحدث تغييرات واسعة في الدراسات المتصلة بالأدب والعلوم الاجتماعيّة، ومنح النظريّة ذلك الدور الجديد الذي كسرت به مبدأ تغييب الذات. لقد انطلق الخطاب الماركسيّ الجديد من الدراسات الاجتماعيّة، إلى جانب القاموس السياسيّ والنقد الأدبيّ وعلم الجمال والتحليل النفسيّ، وغيرت نظريات ما بعد الماركسيّة اهتمامها من القوالب السوسيو اقتصاديّة إلى قوالب القراءة كما لدى (T. Bennett)، ومن نقد السياسات الرأسماليّة إلى الحالة الرأسماليّة الثقافيّة كما لدى (T. Miller)، ومن الممكن أن يعد ذلك فشلًا للماركسيّة بوصفها قوة سياسيّة واقعيّة[1].

كان على تلك الاتجاهات أن تكيف وتحول القراءة التّناصيّة إلى مسارها الأوسع ثقافيًا الذي يمكن أن يظهر في إمكانيّة انفتاحها على بنيات و(بيئات) أوسع، لتبدأ دورة جديدة في تفكيك مفاهيم سائدة متبلورة في صورة معالجات نقديّة تتوسل تحليل السياقات الثقافيّة، وتكشف عن النفوذ السياسيّ، وتبرز دور الهيمنة وأثر الاستعمار، وتمثيلات الهويّة، محققة بذلك علاقات واسعة بين الأدبيّ وغير الأدبيّ، لا سيما بعد ظهور تيارات ما بعد الاستعمار والنسويّة والتاريخانيّة الجديدة والنقد الثقافيّ. أمّا (البيئات) الأوسع فتتصل بالانفتاح على حقول عدة لا يكون النصّ الأدبيّ سوى جزء معبر عنها، ومن الجدير الإشارة إلى أن هذا المصطلح مستوحى من اتجاهات النقد العالميّة، ولا يزال غير شائع في النقد الغربيّ، إلا أن هناك مجموعة دراسات نقدية لعدد من الباحثين، صدرت في عام 1992م وجمعها تطبق النظريّة التّناصيّة على حقول الدين والأدب والمسرح.[2] لكن هذا الكتاب لا يقدم سوى بواكير للبيئات النصيّة التي يمكن ممارسة النقد التناصيّ فيها، إلى جانب كونه لا يمثل مرحلة تجسيد القراءة المعتمدة على حقل التّناصيّة الثقافيّة، التي حاولنا الكشف عنها ومراجعتها في ضوء الأطوار الأخرى.

بعد خروج النظريّة النقديّة من درس النصّ الذي بُني على قاعدة أن النصّ في حالة إنتاج دائمة من نصوص تماثله في جنسه، كان على النظريّة نفسها أن تتبنى تصور النصّ في حالة إنتاج من السياقات

1 - **Olshansky Dmitry:** A Note on Post-Marxist Ideology and Intertextuality from Althuseer to Krestiva. p 340.

2 - **Nemoianu. Virgil, and Robert Royal:** Play. Literature, Religion: Essays in Cultural Intertextuality. Albany: State University of New York Press. 1992.

الثقافيّة التي لها حضورها وتماثلاتها في النصّ، وليس غريبًا أن يوصف الاتجاه الأول المهتم بجماليّات النصّ بـ(البلاغيّ) [1]، الذي يندرج في إطار اللغة المتأنقة.

وتسعى القراءة التّناصيّة الثقافيّة إلى بناء سياقات واسعة للدراسة الأدبيّة، والتركيز على الأبعاد التاريخية والاجتماعية للنصوص والقضايا مثل: العنصريّة والجندر والإثنية والطبقة، في علاقتها بالمنتج الثقافيّ، ذلك أن النظريّات السياقيّة قد نجحت في إيجاد علاقة بين النصوص الفرديّة والسياقات التاريخيّة والثقافيّة، وأنظمة القوة. ولدى تلك النظريات نزعة إلى توظيف استراتيجيّات النقد الإيديولوجيّ للكشف عن الأرضيّات التاريخيّة والاجتماعيّة والثقافيّة والسياسيّة في الأدب[2]. ومما يعيب هذا الاتجاه الذي نظر إلى التّناصيّة بوصفها ذات بعد اجتماعيّ ثقافيّ أنه يرسخ النظر إلى كل الأشياء بوصفها نصوصًا، ومن ثمّ قادت هذه الرؤية إلى التأمل في كل شيء بوصفه (أيديولوجيا).

ولعل سمة هذا الطور تتمثل في تناسبه مع بعض التيارات النقديّة مثل النقد الثقافيّ والنسويّ وما بعد الاستعمار، ومن ثمّ تعدد الموضوعات الملائمة لممارسة التّناصيّة الثقافيّة وتنوعها، بوصف ذلك دعمًا للشعور الذي يرى أن الدرس الأدبيّ هو أكثر من دراسة أدبيّة النصوص،[3] وأنه لا ينبغي أن يقتصر عليه. لقد بدأ هذا التعامل مع النصوص في النقد الثقافيّ لدى كثير من القراء الذين بدؤوا التركيز على عمليات التناصّ مقصورة على الشكل، إذ بادروا بالتركيز على تكرار وتحويل البنيات اللفظيّة وسلاسل التناصّ، هذه المقاربة التي استخدمت في النقد الثقافيّ بوصفها مؤسسة على علاقة البنيات المهيمنة، خصوصا في حقل السرد، حيث تقلل من ميزات وتقاطعات النصوص في سلاسلها التزامنية (Synchronic)، والعمليات السيميولوجيّة المؤثرة ثقافيًا، التي تمنعها بكفاءة من الاتصال مع مرجعيّاتها[4].

وتجدر الإشارة إلى أن لـ(كريستيفا) إشارات مماثلة وإرهاصات سابقة من الممكن الأخذ بها في هذا الجانب، ومن ذلك قولها: «كل شيء أو على الأقلّ كل قالب ثقافيّ يعد نصًّا داخل هذه العمليات السيميائيّة الثقافيّة»[5]. وبالتأكيد فإن البيئات النصيّة الجديدة مثل: الثقافات الشعبيّة وسؤال الهويّات والفنون البصريّة؛ واللوحات التشكيليّة، والإعلانيّة، و(الفيلم)، والأغنية، والبرنامج التليفزيونيّ وغير ذلك، تمثل حقولًا خصبة للتداول النقديّ الذي يمكن أن تغذيه القراءة التّناصيّة الثقافيّة، كما يمكن لها أن تعتاش عليها.

يظلّ هذا البحث خطوة أولى في محاولة تأصيل القراءة التّناصيّة الثقافيّة، ومن المتوقع أن يكون الأكثر اشتغالًا في النظريّات المعاصرة، ويعود ذلك إلى عاملين مهمين هما: مرونة المصطلح نفسه، وقدرته على اختراق النظريّات السابقة وتأويلها بما يناسب اتجاه النظريّة، والتفاعل مع النظريات اللاحقة منها والتكيّف معها، أمّا العامل الثاني فيتصل بتوافر البيئات الثقافيّة التي ترسخ لدور النظريّة التّناصيّة وتفعلها، وكانت هذه العوامل مجتمعة كافية للتداول النقديّ الفعال للتناصيّة. ولعل من الآثار الإيجابيّة لتفعيل

1 - Hesteun: p 28.

2 -Hesteun: p 28.

3 - Hesteun: p 35.

4 - Brownlow: p 77.

5 - Pfister Manfred: How Postmodern is Intertextuality? p 212.

التّناصيّة الثقافيّة في تلك الحقول إسهامها المباشر في تجسير الهوة بين الحقول الثقافيّة، ومن ثمّ ستكون داعماً رئيسًا لازدهار الدراسات البينيّة (Interdisciplinary Studies)، لا سيما في الدوائر الأكاديميّة في العالم العربي التي تهمل هذا النوع من الدرس. إلى جانب ذلك إسهامها الذي سيكون مؤثرًا في دراسات الشبكة الإنترنتيّة ونصّ (الهايبرتيكست Hypertext).

تمهد التّناصيّة الثقافيّة -إلى جانب اهتمامها بالسياقات- لتأكيد أن القصديّة للمؤلف أو الجماعات التي تنتمي إليها أمر حتميّ في الدراسات الإنسانيّة، وأن تحليل النصّ بوصفه نصًا منفصلًا عن تلك القصديّة يظل عملية ناقصة، كما لو أن النصّ غير موجود، وتؤكد أن العلاقات التّناصيّة لا تقدم بطريقة سحرية بين نصوص جامدة، بل هي نتاج قصديّة المؤلف، ومراعاة الافتراضات الأساسيّة للمؤلف وماذا يريد[1]. ومع هذا التوجه فإن الناقد الماركسيّ التأويليّ (فريدريك جيمسون Fredric Jameson) يقترح أنه من الممكن أن يتم التعامل مع النصّ بوصفه منتجًا ثقافيًا، إذ يمكن أن ينطوي على التحليل النصّيّ حيث الافتراضات الثقافيّة، من اللحظة التاريخيّة التي يتم بناؤها منذ أن أنتجت النصّ في إطار النسيج الاجتماعيّ، ومن ثم فالتمييز الصارم بين النصّ والسياق واضح، والمعارضة بين الدراسة الذاتيّة الداخليّة والخارجيّة توضع جانبًا. ولذلك يقترح (جيمسون) إمكانية تجنب التحليل السياقيّ، ويقترح عوضًا عن ذلك ما أسماه (العمليّة الاستنتاجيّة) التي تعني أن ما يشار إليه عمومًا كسياق يمكن أن يقرأ بوصفه معنى ضمنيًا، وهو جزء لا يتجزأ من درس النصّ، إنها دعوة إلى إعادة بناء افتراضيّة: المحتوى/ السرد/ الممارسات الأسلوبيّة واللغويّة التي تمّ إنتاجها في نصوص تاريخية فريدة من نوعها[2].

المصادر والمراجع

أ- العربية والمترجمة

- **إدوارد سعيد:** العالم والنص والناقد. ترجمة عبد الكريم محفوظ. دمشق. اتحاد الكتاب العرب 2000م.
- **آن جفرسون:** النظريّة الأدبية المعاصرة. تقديم مقارن. ترجمة سمير مسعود. دمشق. وزارة الثقافة 1995م.
- **سعيد يقطين:** الرواية والتراث السردي. الدار البيضاء. المركز الثقافي العربي 1992م.

ب- الأجنبيّة

- **Allen Graham.** Intertextuality. London & New York. Routledge. 2000.
- **Brownlow. Jeanne P. and John W. Kronik.** Hal L. Boudreau. Intertextual Pursuits: - Literary Mediations in Modern Spanish Narrative. Lewisburg: Bucknell University. Press. 1998.
- **Coller. Jonathan.** The Literary in Theory. Palo Alto: Stanford University. Press. 2006.
- **Danto Arthur C.** The Philosophical disenfranchisement of Art. New York: Columbia University. Press. 2005.
- **Heinrichs. W. P.** «Allusion and Intertextuality» Encyclopedia of Arabic Literature. London & New York: Routledge. 1998.

1 - **Irwin:** p 240.

2 - **Jameson Fredric:** The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic . pp 57-58.

السرد والمضمر:
دراسة في أخبار ابن قتيبة

مصطفى الغرافي[1]

نروم في هذا البحث أنْ نثبت أَنَّ خطاب الخبر عند ابن قتيبة لا ينفصل عن الرؤية الثقافية التي احتكم إليها وصدر عنها المؤلف في مصنفاته العديدة والمتنوعة. لذلك انطلق البحث من افتراض منهجي أساس مؤداه أن نصوص الخبر مثلت إطارا سرديا استثمره ابن قتيبة من أجل توصيل رسالته إلى القارئ المفترض على نحو ضمني، يتيح إقناعه بالمضمون الفكري والثقافي المندس في ثنايا الخطاب السردي. ذلك أن النص عندما يكون من طبيعة سردية، فإن النسق «يتحرك في حبكة متقنة. ولذا، فهو خفي ومضمر وقادر على الاختفاء دائما»[2]. ويترتب عن هذا القول أن الوجهة المناسبة لدراسة أخبار ابن قتيبة هي النظر إليها في ضوء النسق الثقافي المضمر الذي تحكم في إنجازها وصياغتها. فقد أشار إدوارد سعيد إلى أن النصوص «قسط من العالم الاجتماعي والحياة البشرية، وقسط -بالتأكيد- من اللحظات التاريخية التي احتلت مكانها فيها وفسرتها حتى حين يبدو عليها التنكر لذلك كله»[3]. ومن هنا يمكن إدراج هذا البحث ضمن المحاولات الرامية إلى قراءة نصوص الموروث السردي في ضوء الأنساق الثقافية والفكرية التي ارتبطت بها وانبثقت عنها، حيث تتحدد هذه الأنساق بأنها مُوَاضَعَة اجتماعية، دينية، أخلاقية، تفرضها، في لحظة معينة من تطورها، الوضعية الاجتماعية التي يقبلها ضمنيا المؤلف وجمهوره[4]. وتتمثل سلطة المؤلف في كونه «يدون عمليات المجتمع بطريقة مقبولة ممأسسة، مراقبا الأعراف، ومتبعا الأنساق»[5]. ولما كان المضمر يندرج بشكل عام في دائرة القول الذي يتوخى «الترسيخ غير المباشر»[6]، فإن تحديد مظاهر اشتغال النسق الثقافي في أخبار ابن قتيبة، باعتباره دلالة مضمرة منغرسة ومندسة في ثنايا الخطاب، لا يرتبط بالمستوى اللغوي الحرفي فقط، ولكنه يستلزم معرفة متعمقة بطبيعة السياق الثقافي الذي نشأت فيه

1 - باحث في البلاغة وتحليل الخطاب. المغرب

2 - عبد الله الغذامي: النقد الثقافي. ص79.

3 - إدوارد سعيد: العالم والنص والناقد. ص7.

4 - عبد الفتاح كيليطو: المقامات، السرد والأنساق الثقافية. ص8.

5 - إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية. ص145.

6 - كاترين كيربرات- أوريكيوني: المضمر. ترجمة ريتا خاطر. ص30.

النصوص وتولّدت عنه من أجل «إعادة بناء السلسلة التأويلية التي تفضي، انطلاقا من المحتويات الأكثر وضوحا، إلى الطبقات الدلالية الأكثر تواريا واحتمالا»[1].

1- السرد والمرجعية الثقافية

إذا كنا لا نعثر في أخبار ابن قتيبة على ملفوظات تتوجه مباشرة إلى المتلقي لحمله على الاستجابة لمضمون معين واستهجان آخر، فإن نصوص الأخبار تحقق مقاصدها على نحو ضمني، حيث يستخلص القارئ رسائل المؤلف انطلاقا من سياق الموقف التواصلي الذي تتنزل فيه هذه الأخبار. لأجل ذلك نعتقد أن قراءة أخبار ابن قتيبة، في ضوء الموجهات الفكرية، والمرجعيات الثقافية المضمرة التي تحكمت في إنجازها وصياغتها، تسمح باستخلاص أبرز الغايات التي يُراد لها تحقيقها؛ إثارة انفعالات إيجابية تجاه المضامين التي ينحاز إليها المؤلف حتى تكون موضع قَبول واستحسان عند المتلقي، وتوليد انفعالات سلبية تجاه المضامين المخالفة من أجل دفع هذا المتلقي إلى استهجانها والنفور منها. من ذلك الأخبار العديدة التي تكتسي طابع التعليم والتوجيه. إذ الغرض الأساس منها تعزيز المعتقدات الدينية، أو ترسيخ القيم الخلقية والاجتماعية في نفوس المخاطبين. حيث يمثل الدين قوة ضاغطة توجه الخبر وتجعله في خدمتها كما يظهر من هذا النص الخبري: «أبو حاتم عن الأصمعي عن عمرو بن العلاء قال: كان رجل من العرب في الجاهلية إذا رأى رجلا يظلم ويعتدي يقول: فلان لا يموت سويا فيرون ذلك، حتى مات رجل ممن قال ذلك فيه فقيل له: مات فلان سويا، فلم يقبل حتى تتابعت الأخبار، فقال: إن كنتم صادقين إن لكم دارا سوى هذه تجازون فيها»[2].

يتضمن هذا الخبر موقفا عقديا يتمثل في إقناع المخاطبين بوجود حياة أخرى بعد الموت؛ حيث تواترت أخبار الجاهليين الذين اهتدوا إلى هذه الحقيقة من تأمل الحوادث، فوافقوا بذلك مقررات الدين الإسلامي. من الواضح أن ابن قتيبة توخى من هذا الخبر ترسيخ الإيمان بوجود حياة أخرى بعد الموت. وهناك أخبار أخرى يتوجه فيها ابن قتيبة إلى قرائه بمضامين خلقية ترتبط فيها مصائر الشخصيات بمدى قربها أو بعدها من تعاليم الدين:

- «المدائني قال: رأيت فلانا مولى باهلة يطوف بين الصفا والمروة على بغلة، ثم رأيته بعد ذلك راجلا في سفر، فقلت له: أراجل في هذا الموضع؟ قال: نعم إني ركبت حيث يمشي الناس فكان حقا على الله أن يرجلني حيث يركب الناس»[3].

- «قال المدائني: ركب يزيد بن نهشل بعيرا وقال: اللهم إنك قلت: ﴿وَمَا كُنَّا لَهُ مُقْرِنِينَ﴾ [الزخرف 3] وإني لبعيري هذا لمقرن، فنفر به فطرحه وبقيت رجله في الغرز، فجعل يضرب برأسه كل حجر ومدر حتى مات»[4].

1 - نفسه. ص30.

2 - ابن قتيبة: عيون الأخبار. تحقيق داني بن منير الزهوي. ج1. ص82.

3 - نفسه. ج1. ص245.

4 - نفسه. ج 2. ص54.

لا يتردد ابن قتيبة في إلحاق العقاب بالشخصيات التي تخالف نسقه الفكري والعقدي، داعيا قارئه إلى مشاركته وجهة نظره، منطلقا من منظومة القيم الخلقية والاجتماعية والعقدية التي تشكل، في سياق الثقافة العربية الإسلامية، مبادئ يتوافق حولها أفراد المجتمع الذي ينتمي إليه المؤلف وقراؤه على حد سواء؛ حيث لقيت الشخصيات في هذين الخبرين مصيرا مأساويا لعدم موافقة سلوكها تعاليم الدين الإسلامي وآدابه. لقد وظف ابن قتيبة منظومة القيم التي ينحاز إليها حججا ضمنية ساعدته على تحقيق مقاصده، لأنها تجسد الآراء والتصورات المشتركة بين أفراد المجتمع. وهو ما يجعل من الأخبار مواقف تواصلية تبنى في ضوئها المواقف وتتشكل القناعات نتيجة التواطؤ الضمني الذي ينشأ بين المؤلف وقارئه. حيث يتمثل القصد المتوخى من هذه الأوضاع السردية في حمل المتلقي على اتخاذ موقف سلبي من هذه الشخصيات وعدم التعاطف معها. وبالمقابل يروي ابن قتيبة أخبارا تُعْلي من قدر الأشخاص الذين يتطابق سلوكهم مع مقررات الدين الإسلامي:

«حدثني محمد بن عبيد (...) أن رجلا كان يبايعُ الناس ويُدايِنُهم، وكان له كاتب ومتجر، فيأتيه المُعسر والمُستنظر، فيقول لكاتبه: أَكْلِئْ واسْتَنْظِر وتجاوز ليوم يتجاوزَ الله عنا فيه، فمات لا يعمل عملا غيره، فغفر الله له»[1]. إن المقصد الخلقي بارز في هذا الموقف السردي، حيث يُعْلي السارد من قيمة الخلق النبيل الذي تحلى به التاجر الذي كان يراعي الله في تجارته فيسارع إلى التفريج عن المسلم المعسر، ولذلك كافأه الله وغفر له. وقد يتوجه ابن قتيبة في بعض الأخبار إلى تعزيز القناعات الدينية من خلال تقديم نماذج من القيم السامية المستمدة من التربية الروحية التي يدعو إليها الدين: «باع عبد الله بن عتبة أرضا بثمانين ألفا فقيل له: لو اتخذت لولدك من هذا المال ذخرا، فقال: أنا أجعل هذا المال ذخرا لي عند الله وأجعل الله ذخرا لولدي وقسم المال»[2].

«قال الأصمعي: رأيت أعرابية ذات جمال رائع تسأل بمنى فقلت: يا أمة الله! تسألين ولك هذا الجمال! قالت: قدر الله فما أصنع؟ قلت: فمن أين معاشكم؟ قالت: هذا الحاج نتقممهم ونغسل ثيابهم، فقلت: فإذا ذهب الحاج، فمن أين؟ فنظرت إلي وقالت: يا صلب الجبين! لو كنا إنما نعيش من حيث نعلم لما عشنا»[3].

توخى ابن قتيبة من رواية هذين الخبرين تجسيد مقولات أخلاقية وقيم دينية تمثل العقيدة الصحيحة والأخلاق الحميدة. لقد أراد لقارئ الخبرين أن يستخلص أن المرء يحتاج إلى إيمان قوي وثقة كبيرة بالله حتى يوزع ماله كله على المحتاجين، رافضا نصح الناصحين كي يدخر بعضه لأولاده، لأنه يؤمن بأن الله هو الذخر الحقيقي (الخبر الأول). ويتضمن الخبر الثاني القيمة الأخلاقية نفسها، حيث تُظهر الأعرابية ثقة كبيرة بالله فيما يتصل بمسألة تأمين الرزق.

ما من شك أن هذه الأخبار تروم تعزيز القيم الدينية عن طريق تأسيس أفعال إنسانية نبيلة يريد ابن قتيبة أن تسود المجتمع الإسلامي، فهذه النصوص السردية تمثيل لمضمون ديني وسلوكي يقدمه المؤلف

1 - نفسه. ج 1. ص228.
2 - نفسه. ج 1. ص298.
3 - نفسه. ج 1 . ص218.

في صورة نماذج إنسانية رفيعة، يبتغي من قارئه أن يتخذها قدوة ونبراسا يهتدي به في سلوكه اليومي. وقد نعثر في بعض الأخبار على تمثيلات حكائية وظيفية تتصل بشكل مباشر بالنسق الفكري والعقدي الذي يصدر عنه المؤلف، كما يكشف عن ذلك هذا الخبر: «وُلِّيَ أعرابي بعض النواحي فجمع اليهود في عمله وسألهم عن المسيح، فقالوا: قتلناه وصلبناه، فقال: فهل أديتم ديته، قالوا: لا، قال: فوالله لا تخرجون حتى تؤدوها، فلم يبرحوا حتى أدوها»[1]. من الواضح أن ابن قتيبة الفقيه المسلم يحاكم المعتقدات الأخرى في هذا الخبر انطلاقا من رؤية دينية تفترض صحة معتقدها مقابل زيف العقائد المخالفة، وإذا كان ابن قتيبة يخرج ذلك في صورة ساخرة، فإن قصده من خلق هذا الموقف الهزلي إثارة ضحك القارئ من المعتقدات التي تبدو زائفة وملفقة. فإنْ صلحت للتندر والتفكه، فإنها غير قابلة للتصديق ناهيك عن اعتناقها والإيمان بها.

وفي خبر آخر ينبني الوضع السردي على موقف تواصلي يتوخى إثارة استهجان القارئ ونفوره من بعض الأفعال التي يأتيها المجوس: «(عوانة) قال: استعمل معاوية رجلا من كلب فذكر المجوس يوما فقال: لعن الله المجوس ينكحون أمهاتهم والله لو أعطيت عشرة آلاف ما نكحت أمي، فبلغ ذلك معاوية: قبحه الله، أترون لو زادوه فعل؟ وعزله»[2].

يصدر ابن قتيبة -في هذا الخبر- عن خلفية دينية يمتزج فيها البعد العقدي بالبعد الخلقي، حيث تغدو محاكمة العقائد الأخرى مقدمة لإصلاح الأخلاق وتعزيزها في المجتمع الإسلامي؛ فالعقاب الذي نزل في هذا الخبر بالوالي (العزل) عقاب مستحق لأنه لم يرفض ممارسة المجوس رفضا تاما، بل جعل قبول هذه الممارسة ممكنا. وجاء تقييم الخليفة أن شخصا مثل هذا لا يصلح لولاية أمور المسلمين، ولذلك عزله.

ومثلما صور ابن قتيبة أتباع العقائد الأخرى في صورة هازلة حتى يثير هُزْءَ القارئ من سذاجتها، عمد إلى إظهار أصحاب المذاهب الإسلامية المخالفة لعقيدته السنية بمظهر الضال البعيد عن الفهم السليم لمقاصد الدين:

- «استقبل الخوارج ابن عرياض اليهودي وهو بحروري فقال: هل خرج إليكم في اليهود شيء؟ قالوا: لا. قال: فامضوا راشدين»[3].

- «(المدائني) قال: أقبل واصل بن عطاء في رفقة فلقيهم ناس من الخوارج فقال لهم: أنتم؟ قال لهم واصل: مستجيرون حتى نسمع كلام الله فاعرضوا علينا، فعرضوا عليهم، فقال واصل: قد قبلنا. قالوا: فامضوا راشدين، قال واصل: ما ذلك لكم حتى تبلغونا مأمننا. قال تعالى: ﴿وَإِنْ أَحَدٌ مِنَ الْمُشْرِكِينَ اسْتَجَارَكَ فَأَجِرْهُ حَتَّى يَسْمَعَ كَلَامَ اللَّهِ ثُمَّ أَبْلِغْهُ مَأْمَنَهُ﴾ [التوبة. 6] فأبلغونا مأمننا. فجاؤوا معهم حتى بلغوا مأمنهم»[4].

يتوخى ابن قتيبة من هذا الموقف السردي إثارة سخرية قارئه من الخوارج الذين يفهمون الدين فهما خاصا ينطلقون فيه من فهم نصوص القرآن فهما حرفيا يثير السخرية؛ لأن التطبيق الحرفي لأحكام

1 - نفسه. ج 1. ص85.
2 - نفسه. ج 2. ص42.
3 - نفسه. ج 1. ص180.
4 - نفسه. ج 1. ص180.

القرآن يجافي روح الدين، بل ويسيء إليه؛ فقد كان الخوارج بعد واقعة التحكيم يكفرون المسلمين كافة لا يستثنون إلا من شاركهم اعتقادهم وخرج معهم، وكانوا إذا لقوا مسلما امتحنوه في معتقده، فإن هو وافق مقالتهم تركوه وإلا قتلوه، وإلى هذا يلمح سارد الخبرين. فقد ترك الخوارج اليهودي في الخبر الأول يمضي راشدا لأن القرآن لم يتضمن حكما صريحا يمكن تطبيقه في هذه الواقعة. وفي الخبر الثاني لقي الخوارج جماعة من المسلمين على رأسهم واصل بن عطاء أحد أعلام الاعتزال، وعندما سألوه عن معتقدهم أجابهم واصل بدهاء أنهم ليسوا مسلمين، وقد جاؤوا مستجيرين حتى يسمعوا كلام الله. عندما عرض عليهم الخوارج مبادئ الإسلام قبلوها وحينئذ قالوا لهم مقالتهم لليهودي «امضوا راشدين»، لكن واصلا المتكلم العليم بالمذاهب والمقالات، يأبى إلا أن يحاكمهم إلى معتقدهم، حيث طلب منهم أن ينصاعوا لمنطوق الآية التي تلزمهم بأن يبلغوا المشركين «مأمنهم بعد أن يسمعوا كلام الله»، وكذلك كان. فقد رافق الخوارج واصلا وجماعته حتى أوصلوهم مأمنهم.

لقد مثلت العقيدة السنية مرجع ابن قتيبة في الحكم على خصومه المذهبيين؛ فهي التي وجهت خطابه الخبري حسب ما يريد من تشويه لصورة الخصوم، والحط من قدرهم. حيث «كان ظهور الفرق الدينية والسياسية في أواسط القرن الأول للهجرة حافزا على انتشار الأخبار التي اتخذتها كل فرقة سلاحا تبرز به صحة مبادئها واستقامة أتباعها وتطعن على خصومها وتبين جهلهم وضلالهم على سواء السبيل. وقد جرى قسم كبير من الرواة على إفراد الأخبار التي يفشونها بين الناس لذكر زعماء الفرق وأتباعها إعلاء لأمرهم أو حطا من شأنهم حتى إن الغاية الإيديولوجية لتبدو لسفورها علة الخبر ومبرر وجوده»[1]. وإن كان ابن قتيبة لا يكتفي، كما يُظْهِرُ النظر الدقيق في نصوصه الخبرية، برواية الأخبار التي تنطوي على مضامين تقود القارئ إلى اتخاذ موقف سَلبي من الفُرَق المخالفة لعقيدته السنية، بل يقدم أحيانا أوضاعا سردية تدين سلوكات بعض الشخصيات المحسوبة على السنة، لكنها تأتي سلوكات تخالف عقيدتهم: «كان مسلم بن أبي ربيعة، وهو مولى لبعض أهل المدينة، وقد حمل عنه الحديث شديدا على القدرية عائبا لهم ولكلامهم، فانكسرت رجله، فتركها ولم يجبرها، فَكُلِّمَ في ذلك فقال: يَكسرها هو وأجبرها أنا! لقد عاندته إذاً»[2].

يروم الموقف التواصلي في هذا النص السردي وضع الشيخ موضع سخرية لما انطوى عليه موقفه من غفلة وبعد عن الفهم السليم لمقاصد الدين كما يفهمها ابن قتيبة وجماعته من أهل السنة؛ فإذا كان الشيخ أبدى براعة في فقه الرواية، أَهَّلَتْهُ لأن «يحمل عنه الحديث»، فإنه لم يُؤْتَ فيما يبدو حظا من فقه الدراية. لقد حمله بغضه مقالات «القدرية» على أن يخالفها وإن تعلق الأمر بجبر رجله التي انكسرت، لأنه يرى في هذا الفعل، مادام يؤمن بالقدر خيره وشره، معاندة لله الذي قدر عليه ذلك. وهذا التصرف مخالف لرأي أهل السنة فيما يخص مسألة القدر. يقول ابن قتيبة: «ونحن [أهل السنة] نجمع تصديقا بالقدر وأخذا بالحزم»[3]، يبدو من الخبر أن الشيخ يلتقي مع السنة في التصديق بالقدر، لكنه خالفهم في عدم الأخذ بالحزم، عندما رفض جبر رجله المكسورة. لقد توخى ابن قتيبة من هذا الخبر تصحيح تأويل خاطئ للنص الديني، ومن

1 - محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي. ص 653.

2 - ابن قتيبة: عيون الأخبار. ج 2. ص126.

3 - نفسه. ج 2. ص127.

ثم تطهيره من رغبات أهل البدع والأهواء الذين يظهرون في أخبار ابن قتيبة بعيدين عن الفهم السليم لروح الدين ومقاصده.

إذا كان ابن قتيبة يتعمد وضع المخالفين لعقيدة السنة موضع هزء وسخرية حتى يثير استهجان القارئ ونفوره من آرائهم، فإننا نصادف أخبارا أخرى تكشف عن مواقف إيجابية من بعضهم، حيث يظهر الخصوم المَذْهَبيُّون على درجة عالية من القدرة على الحِجاج والمناظرة دفاعا عن العقيدة أمام المخالفين من أصحاب المللَ الأخرى:

- «قال بعض الملحدين لبعض أصحاب الكلام: هل من دليل على حدوث العالم، قال: الحركة والسكون. فقال: الحركة والسكون من العالم،فكأنك إذا قلت: الدليل على حدوث العالم العالم. فقال: سؤالك من العالم، فإذا جئتني بمسألة من غير العالم جئتك بدليل من غير العالم»[1].

- «وجاء رجل ملحد فقال له: أنا أقول بالاثنين وقد عرفت إنصافك فلست أخاف مشاغبتك، فقال هشام، وهو مشغول بثوب ينشره ولم يقبل عليه: حفظك الله، هل يقدر أحدهما أن يخلق شيئا لا يستعين بصاحبه عليه؟ قال: نعم، قال هشام: فما ترجو من اثنين؟ واحد خلق لكل شيء أصح لك! فقال: لم يكلمني بهذا أحد قبلك»[2].

لقد أظهر هذان المتكلمان تمرسا كبيرا بالجدل والمناظرة، بحيث لم يملك الخصوم أمام براعتهما الفائقة في الجدل والحجاج سوى التسليم والإذعان. وإذا كان الخبران يُظْهِران ابن قتيبة بمظهر المنصف لخصومه في المذهب، فإنهما لا يخلوان عند تدقيق النظر من مقاصد عقدية مَقنعة. إن ابن قتيبة مستعد لأن ينسى مؤقتا خلافاته المذهبية مع أصحاب الكلام عندما يتعلق الأمر بمواجهة خطر أكبر يتهدد العقيدة، والمتمثل في الآراء التي يُرَوِّجُ لها الملاحدة وأصحاب المِلل المخالفة. وفي هذه الحال لا يتحرج ابن قتيبة من تقديم مواقف تواصلية أبطالها شخصيات من أصحاب الكلام الذين أتقنوا المناظرة والجدال، مما أقدرهم على إفحام المخالفين وقمع الملحدين. لقد توخى ابن قتيبة من هذه الأخبار بناء مواقف تواصلية تساعد على تعزيز عقيدة الإنسان المسلم؛ حيث تضمنت حُججا عقلية تؤدي بمن يتدبرها إلى استخلاص نتيجة مؤداها أن الإسلام عقيدة صحيحة تشهد لها المعرفة العقلية المؤسسة على النظر والاستدلال.

تحولت الأخبار عند ابن قتيبة إلى حُجج سردية تنطوي على مقصدية صريحة أو ضمنية؛ إنها وضعيات تواصلية تتوسل بالخطاب السردي من أجل توصيل رسائل المؤلف إلى القارئ، حيث تقوم بتمثيل مضمون فكري اعتقادي أو خلقي اجتماعي تمثيلا سرديا من أجل الإقناع به وتحويله إلى فعل سلوكي منجز. فإذا كانت هذه الأخبار في بنيتها السطحية تسرد حكايات ونوادر، فإنها في بنيتها العميقة تخدم أغراضا مذهبية وخلقية واجتماعية. ذلك أن رغبة ابن قتيبة في تعديل الممارسات السلوكية والاعتقادية الشاذة ليست، عند تدقيق النظر، سوى عملية تمويه إيديولوجي، تخفي في ثناياها رغبة في العزل والإقصاء، لأن الغرض من تقويم السلوكات المختلة والآراء الشاذة، هو بناء مواقف مناهضة لمنظومة الخصوم الفكرية

1 - نفسه. ج 2. ص127.

2 - نفسه. ج 2. ص133.

والعقدية عن طريق الإجهاز على القيم الخلقية والمعايير العقدية التي انْبَنَتْ على أساسها هذه المنظومة. لقد أراد ابن قتيبة تقويض الأسس الكلامية لمنظومة الفكر المخالف (المعتزلة والشيعة والخوارج...). فعندما يلجأ إلى إثارة سخرية قارئه من آراء وسلوكات الخصوم، فإنه يتوخى أن يثبت أنه محق، لأن ما يعتقده يتناقض تماما مع الممارسات المنحرفة والشاذة التي يسخر منها. وعندما يتوجه إلى إثارة سخرية غيره، فإنه يروم تأكيد تفوق منظومته الخلقية والعقدية على منظومة خصومه. ذلك أن ضحكنا، هو في أساسه «إذعان لصواب النص وهو صواب يدعي لنفسه تفوقا على الانحراف وتناقضا معه»[1].

لقد تتبع ابن قتيبة في أخباره الأعمال والحوادث المعبرة عن الفعل الإنساني بغرض تقديمها نموذجا يحتذيه القارئ الذي ينشد الكمال. وهي غاية تجعل من أخبار ابن قتيبة أفعالا سردية، القصد منها تحسين الواقع بما تُقدِّم من حوادث حقيقية أو متخيلة، تتطلع إلى المستقبل وتخطط له عبر استعادة الماضي وتقويمه؛ فالواقعة التي يقدمها الخبر تتحرر، عندما تُرْوَى، من سياقها الخاص لتغدو مثالا قائما بذاته، يتجدد معناه عبر فعل القراءة ليستمر أثره في المستقبل. وهو ما يجعل النص السردي «ينطوي، كما أشار بول ريكور، على أفقين: أفق التجربة، وهو أفق يتجه نحو الماضي، ولا بد أن يكتسب صيغة تصويرية معينة تنقل تتابع الأحداث إلى نظام زمني فعلي، وأفق التوقع، وهو الأفق المستقبلي الذي يهرب به النص السردي بمقتضى تقاليد النوع نفسه، أحلامه وتصوراته ويوكل للمتلقي أو القارىء مهمة تأويلها»[2].

إن النص السردي أصل ومثال سابق تُقاس عليه التجارب والحوادث اللاحقة. وبذلك لا تكون وظيفة الخبر عند ابن قتيبة آنية تَمَس الحاضر فقط، ولكنها بَعْدية أيضا تمتد إلى المستقبل وتشمله. يقول: «وهذه عيون الأخبار نظمتها لمغفل التأدب تبصرة، ولأهل العلم تذكرة، ولسائس الناس ومسوسهم مؤدبا [...] ففي هذا الكتاب لمن أراه عقله نقص نفسه، فأحسن سياستها وستر بالأناة والروية عيبها، ووضع من دواء هذا الكتاب على داء غريزته وسقاها بمائه وقدح بضيائه، ما نعش منها العليل، وشحذ الكليل، وبعث الوسنان»[3].

يظهر في أخبار ابن قتيبة الطابع الانتقائي للفعل السردي، حيث يصطفي المؤلف جملة من الحوادث يقدمها للقارئ باعتبارها إطارا عاما يجسد تشابها بين حوادث وقعت في الماضي وأخرى ستقع في المستقبل، والقارئ مدعو إلى قراءة هذه الأخبار قراءة استذكارية تُسْهم في استمرارية الصور والنماذج التي ينبغي تكرارها والسير على هُداها. وعلى هذا الأساس نظر إلى النصوص السردية باعتبارها «استعادة للماضي وتأمل في أفعال السابقين وإنجازاتهم، مما ينتج مراجعة وإعادة نظر وتصحيح. وبالتالي يكون الماضي أداة لتنظيم الحاضر والتحكم الجيد فيه لبناء مستقبل يتجنب فيه الإنسان أخطاء الماضين وعثراتهم قدر الإمكان»[4]. إن انْشداد أخبار ابن قتيبة إلى الماضي باعتبارها أحداثا مستعادة يكشف عن سمة المحافظة التي طبعت مؤلفات ابن قتيبة بصفة عامة، أما انفتاحها على المستقبل بوصفها وضعيات ينبغي احتذاؤها فيعبر

1 - **أندري جيبسون**: ملاحظات عن القصة والفكاهة، ترجمة **نصر حامد أبو زيد**. فصول مج 2. ع 2. مارس 1985. ص174.

2 - الوجود والزمان والسرد - فلسفة بول ريكور. ترجمة **سعيد الغانمي**. ص31.

3 - **ابن قتيبة**: عيون الأخبار. ج 1. ص14-15.

4 - **إبراهيم صحراوي**: السرد العربي القديم، الأنواع والوظائف والبنيات. ص127.

عن تصور مثالي ينشد الكمال ويتطلع إليه. وفي الحالين تبدو أخبار ابن قتيبة موجهة لخدمة أغراض ومقاصد نفعية. فهي تضع أطرا تفسيرية وتقويمية لما ينبغي اعتماده والسير عليه، وما يتوجب نبذه والتخلي عنه. وإذا كانت هذه النتيجة تخص محتويات ومضامين الخبر كما صاغه ابن قتيبة، فإن التوظيف الإيديولوجي الذي خضع له المكون الهزلي يمثل بعدا آخر للإرغامات التي فرضها النسق الثقافي المضمر على خطابه السردي.

2- السخرية والقصدية الإيديولوجية

لما كان ابن قتيبة يصدر في جميع مؤلفاته عن خلفية فكرية وعقدية محددة هي فكر السنة، فإنه لا يجوز فصل نصوصه الساخرة عن السياق الثقافي والعقدي الذي ارتبطت به وانبثقت عنه؛ فالنظر إلى السخرية كما تجسدت في أخبار ابن قتيبة، يكشف أنها خاضعة لقصدية مذهبية وإيديولوجية. يظهر ذلك جليا في انحياز النصوص الساخرة إلى الشخوص والآراء التي توافق أفكار ابن قتيبة، واستخفافها، في المقابل، بالشخوص والمقالات التي تمثل الموقف المخالف. مما يدل على أن مكون الهزل سلاح في يد المؤلف يوجهه، في حَمْأة الصراع الإيديولوجي، إلى نُصْرة الرأي والمذهب الكلاميين، حيث تحولت الخصومة بين الفُرق المتناحرة إلى مصدر لإنتاج الأخبار الطريفة والفكاهة التي أساسها اختلاف المقالات وتباين المرجعيات. ويمكن اعتبار هذه النصوص نوعا من «الباروديا» أو المحاكاة الساخرة للمناظرات والسجالات العنيفة التي كانت تدور بين أصحاب المذاهب المتصارعة.

لقد استرعى انتباهنا عند استقراء منقولات ابن قتيبة عن الجاحظ أنه -رغم خلافه المعروف مع أطروحات الفكر الاعتزالي- لا يتحرج من أن ينقل أخبارا ينتصر فيها الجاحظ لمذهب المعتزلة ويسخر من خصومهم، ويكشف ترجيع النظر في هذا الصنف من الأخبار أن أبطالها خصوم لأهل الحديث. من ذلك هذا الخبر الذي يسخر فيه الجاحظ من أحد مراجع الفرق المخالفة، حيث يُظْهِرُه بمظهر الساذج العاجز عن الإبانة وإقامة الحجة، «قال (عمرو بن بحر): وسمعت رجلا يقول: عجبتُ لمن يأخذه النوم وهو يزعم أن الاستطاعة مع الفعل. فقلت: ما الدليل على ذلك؟ فقال: سبحان الله، الأشعار الصحاح. قلت: مثل ماذا؟ قال: مثل قول رؤبة:

مَا إنْ يقَعْنَ الأَرْضَ إلاّ وفقا

وقوله: يَهْوِينَ شَتَّى ويَقَعْنَ وَفْقَا

وقوله: مِكرٍّ مِفَرٍّ مقبل مدبر مَعاً

وقولهم في المثل «وقعا كعكمي عير» ثم قال: أليس في هذا مقنع؟ قلت: بلى وفي دون هذا»[1].

إن رواية هذا الخبر تحكمت فيها -إلى حد بعيد- قصدية إيديولوجية تلبست أقنعة أسلوبية وخطابية شكلت ستارا يتوارى خلفه الراوي لتوصيل مقاصده من دون أن يلفت انتباه سامعه أو قارئه؛ فابن قتيبة السني يتواطأ مع الجاحظ المعتزلي من أجل النيل من مراجع الفرق الكلامية المخالفة التي تعتبر

---

1 - ابن قتيبة: عيون الأخبار. ج 2. ص51.

-في هذا المقام- خصما مشتركا. وهكذا يتواطأ الراوي السني والمعتزلي في اتخاذ الشخص المخالف لهما في المذهب موضوعا للضحك والسخرية، فـ «أن تضحك، معناه أن تستهزئ»[1].

ولعل أبرز ملمح للقصدية الإيديولوجية التي تخترق هذا الخبر توجه الراوي إلى وسم الشخصية بميسم أحادي تمثل في وصم الشخصية بضيق الأفق والجهل بقواعد الاستدلال في مقامات الجدل والحجاج. وهو ما يظهر جليا في الحجج المتهافتة التي توسلت بها الشخصية للبرهنة على صحة معتقدها. ذلك أن تدقيق النظر في هذا الخبر يكشف أن الحجج التي وضعت على لسان الشخصية لا تمثلها، بقدر ما تعبر عن وجهة نظر السارد (المعتزلي والسني). فهذا المرجع يضيف إلى ضلاله، فيما يريد له السارد، سذاجة في التفكير تجعله يجهد نفسه، محاولة منه لتأصيل معتقداته، في العودة إلى التراث الشعري العربي، متوهما أنه بذلك قد أقام الحجة على خصمه وأوجب عليه التسليم، لكنه لم يزد بهذا الجهد على إثارة سخرية محاوره المعتزلي (الجاحظ- الراوي الأول)، والمتلقي السني (ابن قتيبة- الراوي الثاني) الذي لا نشك في أن هذا الخبر قد صادف هوى في نفسه، فاحتفى بنقله وروايته. وقد اتخذت السخرية في هذا الشاهد صورة الإذعان الساخر الذي كشفت عنه عبارة السارد، التي ختمت الخبر. فقد أجاب السارد محاوره حين سأله بعد أن سرد حججه المُتَهافِتة: «أما في هذا مقنع؟» بعبارة توهم بالتسليم والإذعان: «بلى وفي دون هذا».

ويبدو أن مراجع الفرق المخالفة أصبحت محملا للحجج الطريفة يضعها الجاحظ المعتزلي على لسانها، ساخرا من عجزها عن الاحتجاج لمعتقدها، فيعمد ابن قتيبة إلى استغلال هذه الأخبار التي ينقلها حتى يثير نفور القارىء وسخريته من ضلالات زعماء الفرق المناوئة. من ذلك هذا الخبر الذي يحتج فيه شيخ إباضي لكراهته فرقة الشيعة بمكان (الشين) في أول الكلمة، فإنها لم ترد في كلمة، حسب ما يسوّل له رأيه، إلا وهي «مسخوطة»، «قال عمرو بن بحر: ذكر لي ذاكر عن شيخ من الإباضية أنه جرى ذكر الشيعة عنده، فأنكر ذلك واشتد غضبه فقلت له: ما أنكرت؟ قال: أنكر مكان الشين في أول الكلمة، لأني لم أجدها قط إلا في مسخوط عليه، مثل شؤم وشر وشيطان وشح وشعب وشيب وشك وشرك وشتك وشيعة وشطرنج وشاك وشانئ وشجِيّ وشوصة وشابشتي وشكوى. فقلت: ما تقوم بهؤلاء قائمة أبدا»[2]. لقد ظهر هذا المرجع الإباضي، كما أُريدَ له، بمظهر العاجز الذي يقصد إلى تفصيل الحجج على صحة معتقده، فيكشف عن جهل فاضح بقواعد الجدل وأصول المناظرة. إذ يقدم حججا متهافتة وأجوبة غريبة تثير السخرية والهُزْءَ من صاحبها.

لقد استغل ابن قتيبة الطاقة التأثيرية لخطاب الهزل الذي أنتجه واحد من أقطاب الاعتزال، فوجهه إلى الطعن في آراء خصوم المحدثين والتشنيع عليهم. وهكذا صرف طائفة لا يستهان بها من الأخبار التي ينقلها عن الجاحظ إلى تجريح من يقدمون أنفسهم بوصفهم علماء فيتصدون، ولما تستقم لهم الآلة، إلى إفتاء الناس في أمور الدين والدنيا:

---

1 - جان كوهن: الهزلي والشعري. ترجمة محمد العمري. ص104 .

2 - ابن قتيبة: عيون الأخبار ج 1. 51. - الجاحظ. الحيوان. تحقيق فوزي عطوي. ج 3. ص400.

- «قال رجل لهشام بن الحكم: أترى الله عز وجل في فضله وكرمه وعدله كلفنا ما لا نطيق ثم يعذبنا؟ فقال هشام: قد والله فعل، ولكننا لا نستطيع أن نتكلم»[1].

- «(ابن المدائني) قال: تحول أبو عبد الله الكرخي إلى الخربية، فادعى الفقه وظن أن ذلك يجوز لمكان لحيته وسمته، فألقى على باب داره البواري وجلس، فجلس إليه قوم فقال له رجل منهم: يا أبا عبد الله، رجل في الصلاة أدخل إصبعه في أنفه فأخرج عليها دم أي شيء يصنع؟ قال: يحتجم رحمك الله. فقال له السائل: ظننت أنك فقيه ولم أدر أنك طبيب»[2].

لعل أكثر ما يلفت الناظر في هذين الخبرين أن الراوي المعتزلي (الجاحظ) -ومعه الراوي السني (ابن قتيبة)- يتوجهان إلى إطراف القارئ وإضحاكه من هذه الشخصيات المتعالمة عن طريق وضعها في موقف حرج يبدو أنه فُرِضَ عليها فرضا، حيث تجد الشخصيات نفسها مضطرة إلى تقديم إجابات تثير ضحك المتلقي وسخريته نظرا لغرابتها.

إن فهم مصدر الإطراف المفضي إلى السخرية والضحك في هذا الصنف من الأخبار يتوقف على الإحاطة بالسياق الثقافي والحضاري الذي تتنزل فيه، فالبيئة التي كانت تعج بالمناظرة وتمتدح قوة العارضة والقدرة على الحجاج، لن تقبل من الشخصية الإحجام عن تقديم الجواب إن هي سُئِلت، وإلا اتُّهِمت بالعَيِّ والحصر. وإذا أجابت طُلِبَ منها تبرير جوابها والاحتجاج له. فقد «كانوا يمدحون شدة العارضة وقوة المسنة وظهور الحجة وثبات الجنان وكثرة الريق والعلو على الخصم ويهجون بخلاف ذلك»[3]. كما أنهم كانوا يعتقدون، فيما يروي ابن قتيبة نفسه، أن «ليس لعيي مروءة ولا لمنقوص البيان بهاء ولو بلغ يأفوخه عنان السماء»[4].

لقد ارتبطت البلاغة عند العرب بـ «ثقافة الفحولة»، حيث كانت «الغلبة البلاغية لا تقل، في الدلالة على الاستطالة والقدرة، عن الغلبة الحربية».[5] ومن هنا كانت الشخصيات في هذه الأخبار تبادر إلى تقديم الأجوبة والاحتجاج لها حتى تنفي عن نفسها تهمة العجز عن الإجابة والجهل بمواطن الحجة. وهو ما يظهر جليا في الخبرين؛ فقد وُضِعَت الشخصية في الخبر الأول (هشام بن الحكم) في موقف محرج عندما توجه إليها أحدهم بالسؤال، فوجدت نفسها مضطرة إلى الإجابة. والإجابة، عن علم أو جهل، هي الفعل الوحيد المقبول في مثل هذه الظروف. أما الإحجام أو الرفض فغير مقبول. وهذا ما يفسر لنا ارتباك الشخصية وتخبطها في الإجابة، فهي تقر أن الله مع عدله وفضله، وهنا المفارقة، قد كلف الناس ما لا يطيقون، ومع ذلك يعذبهم. لكن هذه الشخصية تعجز عن إثبات هذه الدعوى والاحتجاج لها، متعللة

1 - ابن قتيبة: عيون الأخبار. ج 2. ص126. - تأويل مختلف الحديث. تحقيق رضى فرج الهمامي. ص47.
- الجاحظ: الحيوان. ج 3. 401.
2 - ابن قتيبة: عيون الأخبار . ج 2. 49. - الجاحظ. الحيوان. ج 3. ص400.
3 - الجاحظ: البيان والتبيين. تحقيق درويش جويدي. ج 1. ص112.
4 - ابن قتيبة: عيون الأخبار . ج 2 . ص148.
5 - محمد النويري: البلاغة وثقافة الفحولة، دراسة في كتاب العصا للجاحظ. ص 138.

بأنها لا تستطيع أن تتكلم في ذلك. وهي حجة متهافتة ليست من المنطق في شيء[1]. لقد أُسْقِطَ في يد هذه الشخصية، فظهرت عاجزة عن تحديد الأشياء التي كُلِّفَ بها الإنسان وهو لها غير مطيق. و ذلك لعدم قدرتها على عرض الرأي والاحتجاج له.

وفي الخبر الثاني تقع الشخصية في شرك خطابها. لقد وضعت نفسها في موقف حرج عندما ادعت الفقه وانبرت للإفتاء في أمور الدين، ولما تتوافر لها المعرفة الشرعية اللازمة، فوجدت نفسها تنطق بأجوبة تبعث على السخرية والضحك، بدلا من أن تصرف أجوبتها إلى حل المشكلات الدينية التي تصادف الناس في حياتهم اليومية. لقد قصدها واحد من طالبي الفَتوى في الحكم الشرعي المترتب عن خروج دم من الأنف نتيجة إدخال إصبع فيه. ولما كان الرجل حديث العهد بمجلس الفتوى، وليس معه من عُدتها إلا الجرأة، فقد أفاده «بأن يحتجم». وبالرغم من واقعية هذه الفتوى، فقد تكشف صاحبها عن مُدَّعٍ للفقه، ومُنْتَحِل لصفة المفتي. وهو ما أوضحته عبارة السائل التي ختمت الخبر حيث خاطب الفقيه المزيفَ بالقول: «ظننت أنك فقيه ولم أدر أنك طبيب» في رواية ابن قتيبة. أما الجاحظ، فقد ختم خبره بـ: «قعدت فقيها فعدت طبيبا».

لقد جاءت هذه الأخبار في صورة مُلَح غرضها التندر الذي يقوم على وسم الشخصية بالسذاجة. ومصدر الطرافة في هذه الأخبار تلك المفارَقة الظاهرة بين شخصيات تعتبر مراجع، لكنها تأتي من التصرفات والمقالات ما يُنْبِئُ عن جهل بيّن. وبذلك يكون الضحك من هذه المراجع تبكيتا لها لسذاجتها، وتوبيخا للفرق التي تنتمي إليها. فإذا نظرْنا في مقالات وتصرفات هذه المراجع بمنظار أصحاب الكلام وأهل الحديث، وجدناها تفتقد الشروط التي ينبغي توافرها في المتكلم، فلا شرائط الرواية توافرت فيهم، ولا ملكة الاحتجاج تحصلت لديهم. ولذلك شبه ابن قتيبة تأويل بعض الفرق للقرآن بتأويل رجل للشعر يفهمه على هواه. وكأن العلم مراسيل وليس قواعد وأصولا ينبغي للعالم أن يتقنها قبل أن يتصدى لمناقشة قضايا الفكر والعقيدة. قال: «سمعت بعض أهل الأدب يقول: ما أشبه تأويل الرافضة للقرآن بتأويل رجل للشعر، فإنه قال يوما: ما سمعت أكذب من بني تميم إذ زعموا أن قول القائل:

بَيْتُ زُرَارَةُ مُحْتَبٍ بِفِنَـائِه وَمُجاشِعٌ وَأَبُو الفَوَارِسِ نَهْشَلُ

إنما هي في رجال منهم. قيل له: ما تقول أنت؟ قال: البيت بيت الله وزرارة الحجر. قيل له: فمجاشع؟ قال: زمزم جشعت بالماء. قيل له: فأبو الفوارس؟ قال: أبو قبيس. قيل فنهشل؟ قال: نهشل أشد. وفكر ساعة ثم قال: نعم نهشل مصباح الكعبة، طويل أسود فذلك نهشل»[2].

لقد تَبَيَّنَ، إذن، أن ابن قتيبة يسخر من سذاجة زعماء الفرق الضالة، ويشكك في قدرتهم على التصدي لخصوم الدين من أصحاب العقائد المخالفة ما داموا لم يتملكوا أصول النظر، ولم تتوافر لهم شروط الرواية. وهي اعتبارات تستوجب ترك مقالاتهم، فلا يؤخذ عنهم «كلام» ولا تنقل عنهم رواية.

1 - هذه الحجة تذكر بنادرة أخرى يتندر فيها الجاحظ بشخصية تخاف أن يفتضح أمرها إن هي «تكلمت» فتلجأ -سترا لجهلها- إلى التحصن بالصمت ورفض الكلام: «حدثني أبو الجهجاه قال: ادعى شيخ عندنا أنه من كندة قبل أن ينظر في شيء من نسب كندة، فقلت له يوما وهو عندي: ممن أنت يا فلان؟ قال: من كندة. قلت: من أيهم أنت؟ قال: ليس هذا موضع الكلام، عافاك الله» - الحيوان، ج 3. ص400.

2 - ابن قتيبة: عيون الأخبار. ج 2. 128. - تأويل مختلف الحديث. ص66.

يقول ابن قتيبة معددا من لا يؤخذ عنه العلم: «عن مالك أنه قال: لا يؤخذ العلم من أربعة: سفيه مُعلن بالسفه، وصاحب هوى، ورجل يَكذب في أحاديث الناس وإن كنتَ لا تَتهمه في الحديث، ورجل له فضل وتعفّف وصلاح لا يعرف ما يحدِّث»[1].

وقد ينقل ابن قتيبة من تراث الجاحظ طائفة من الأخبار تسخر من رجالات الاعتزال، لأن السخرية من مرجع معتزلي تكون أبلغ وأوجع إذا جاءت ممن يشاركه النِّحْلَة والمذهب. والملحوظ أن ابن قتيبة لا يحصر جهده في تتبع المرويات التي ترصد مثالب المعتزلة فيما يتصل بقضايا العقيدة فقط، ولكنه يتجاوز ذلك إلى تَقَصِّي المرويات التي تفصل عيوبهم في الأخلاق والسلوك. من ذلك هذا الخبر الذي يرويه ابن قتيبة عن الجاحظ ومداره على تجريح مرجع معتزلي هو أبو الهذيل العلاف الذي يصفه الخبر بنقيصة البخل: «قال عمرو بن بحر: قال أبو الهذيل لمحمد بن الجهم وأنا عنده[2]: يا أبا جعفر، إني رجل منخرق الكف ولا أليق درهما، ويدي هذه صناع في الكسب لكنها في الإنفاق خرقاء. كم مائة ألف درهم قسمتها على الإخوان في مجلس وأبو عثمان يعلم ذلك. أسألك يا أبا عثمان هل تعلم ذلك؟ قال: يا أبا الهذيل ما أشك فيما تقول. قال: فلم يرض أن حضرت حتى استشهدني، ولم يرض أن استشهدني حتى استحلفني»[3].

يخوض أبو الهذيل العلاف في هذا الخبر صراعا من نوع خاص؛ فهو لا يجادل، وهو المتكلم المعتزلي البارز، في مسألة الذات والصفات أو قضية القضاء والقدر. ولكنه يجادل لإثبات انتمائه إلى المجتمع وقيم الجماعة، حيث يستعين بوسائل التواصل التأثيري لكي ينفي عن نفسه تهمة البخل التي تتهدده وتتربص به. واللافت أنه لا يكتفي بأن يخرج من البخلاء، ولكنه يطمح لأن يُعَدَّ في الأسخياء. فهو، حسب قوله، رجل منخرق الكف لا يطيق أن يمسك درهما، وما يجنيه (ويده صناع في الكسب) ينفقه، فكم (للتكثير) من مائة ألف قسمها على إخوانه في مجلس واحد. وعندما يشعر أبو الهذيل، وهو رجل المناظرة والحجاج، أن مخاطبه لا يسلم له بما يقول، يقرر قطع الشك باليقين ويطلب شهادة الجاحظ -الحجة في هذا الباب- فهو الأعرف بحكم الصحبة والزمالة، بأخلاق وعوائد صاحبه. ويدلي الجاحظ بشهادته متحرجا، لكن أبا الهذيل لا يمهله. إذ لا تكفيه هذه الشهادة، فلم يَرْضَ من الجاحظ إلا بأغلظ الأيمان. وهذا الإلحاح من أبي الهذيل على إبراء ذمته مفهوم، لأنه إذا كان بخله تهمة تحتاج إلى دفع، فما بالك بادعائه السخاء وانخراق الكف!

لقد روى الجاحظ هذا الخبر الذي يضطلع ببطولته مرجع معتزلي ضمن نوادر البخلاء، تَشَفِّيًا من فئة توسلت بالفطنة لمعاندة الحق ونقض الاعتدال[4]. وقد تلقف ابن قتيبة هذا الخبر واستخدمه سلاحا أعاد توجيهه إلى صدر خصومه من المعتزلة، لما انطوى عليه من طعن وتجريح في أخلاق ومروءة أحد المراجع الاعتزالية البارزة. ويرجع احتفاء ابن قتيبة بهذا الخبر/ الشهادة إلى أن الطعن صادر هذه المرة عن مفكر معتزلي مرموق هو الجاحظ. وهو عَدْلٌ ثِقَةٌ لا يمكن أن يتهم بالتزيد والاختلاق، فيما يروي أو يحدث به،

1 - نفسه. ج 2. ص122.

2 - وردت الحكاية في تأويل مختلف الحديث. ص43، بهذا الشكل: «وقد حكى عنه [أبو الهذيل العلاف] رجل من أهل مقالته [الجاحظ] أنه حضر عند محمد بن الجهم وهو يقول له ....».

3 - ابن قتيبة: عيون الأخبار. ج 2. ص166.

4 - الجاحظ: البخلاء. ص13.

على الأقل في مثل هذه المرويات التي يتحدث فيها عن شركائه في النِّحْلَة والمذهب. ومما يدعم ذلك أن ابن قتيبة يعيد الخبر نفسه -بعد أن أثبته في «عيون الأخبار- في كتابه «تأويل مختلف الحديث»[1] الذي أفرده للرد على أصحاب الكلام عامة والمعتزلة خاصة. وقد أورد ابن قتيبة خبر أبي الهذيل العلاف في معرض الطعن والإدانة لفكر الاعتزال والتشهير بأعلامه. مما يؤكد أن الأخبار عند ابن قتيبة سلاح إيديولوجي. فهي لا تخفي خدمتها لفكرة عقدية أو لمبدأ خلقي وسلوكي.

خلاصة النظر في الخطاب الساخر عند ابن قتيبة، أن الهزل لم يأت في نصوصه الخبرية عرضا، ولا صيغا بقصد التسلية والإضحاك فقط، ولكنه عَوْنٌ عند المؤلف على الجد ومرقاة إليه. بل إنه يغدو في بعض المقامات عين الجد، إذ ينصرف إلى تحصيل غايات إيديولوجية محض من قبيل تحقير الخصم المذهبي والتشهير به. وذلك بإخراجه في صورة عابثة هازلة مُحْرفة ومعدول بها عن حقيقتها، حيث يتحول خطاب الهزل بصورة عامة إلى أداة قهر وتسلط يلوذ به ابن قتيبة باعتباره وسيلة ناجعة تحقق من الغايات والمرامي ما يتعذر تحصيله بالكتابة الجادة. ولذلك نرى أن قراءة النصوص الهازلة التي أنشأها ابن قتيبة مُحْوِجَةٌ -بالإضافة إلى جانب الكفاية اللغوية والكفاية البلاغية- إلى الكفاية الإيديولوجية من أجل الوقوف على مقاصدها ومراميها البعيدة. نقصد بالكفاية الإيديولوجية هنا تحصيل معرفة موسعة بمقالات السنة والمعتزلة الواردة في كتب الفرق والملل والنِّحل، لأن التوفر على هذه المعرفة يساعد في الكشف عن مقاصد خطاب الهزل كما تبلور عند ابن قتيبة؛ فقد سَلَّمنا التأمل في نصوصه الخبرية إلى أن عديدا منها يدور حول شخصيات مستهدَفة دينيا وسياسيا، بسبب تبنيها أفكارا مخالفة للمرجعية الفكرية والعقدية التي يصدر عنها المؤلف. كما ينبغي ربط الوقائع المقالية (خطاب الهزل)، بالعناصر المقامية (الآراء الكلامية) من أجل استخلاص مقومات ومقاصد المكون الهزلي. فقد شار امبرتو إيكو إلى أن «الكفاية الإيديولوجية لا تعمل بالضرورة عمل الكابح للتأويل، طالما يَسَعُها أن تقوم بدور المثير أيضا، ثم إن الكفاية الموصوفة من شأنها أن تحث القارئ أحيانا على إيجاد أمور في النص كان المؤلف نفسه غير واع لها، في حين يكون النص ينقلها على نحو معين»[2].

خلاصة

لعل التحليل قد أفلح في الاستدلال على أن النظر إلى أخبار ابن قتيبة من زاوية المضمر الثقافي الذي تحكم في إنجازها ووجه صياغتها، يكشف أنها قصدت إلى إخضاع الخطاب الخبري لرؤية فكرية وثقافية بعينها. فقد أشار إدوارد سعيد إلى أن تشكيل الموضوع السردي «فعل اجتماعي بامتياز، وأنه بهذه الخصيصة يملك في داخله سلطة التاريخ والمجتمع أو يستند إليها»[3]. ومن هنا جاز القول إن أخبار ابن قتيبة مظهر من مظاهر تجلي النسق الفكري والعقدي الذي شكل مضمرا ثقافيا وموجها إيديولوجيا، امتثل المؤلف السني لمقرراته عند صَوْغ نصوصه الخبرية. لقد توخى ابن قتيبة من جمع نصوص الأخبار وترتيبها تأسيس واقع جديد في السلوكَ والاعتقاد يستجيب لمواصفات الفرد المسلم كما يتصوره المؤلف المرتهن إلى تصورات

1 - ابن قتيبة: تأويل مختلف الحديث . ص43.

2 - امبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية. ص235.

3 - إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية. ص145.

ومقررات الفكر السني. وبذلك يكون ابن قتيبة قد خضع لإرغامات النسق الفكري والمذهبي الذي اعتنقه ودافع عنه في مؤلفاته العديدة والمتنوعة مما جعل خطابه الخبري يذعن هو الآخر للإرغامات التي فرضها النسق المضمر. فقد أشار ميشيل فوكو إلى أن التفكير المذهبي يميل إلى الانتشار، مما يجعله «يحقق إخضاعا مزدوجا؛ إخضاع الذوات المتكلمة للخطابات، وإخضاع الخطابات لجماعة الأفراد المتكلمين»[1].

المصادر والمراجع

- ابن قتيبة
  - **عيون الأخبار**: تحقيق داني ابن منير الزهوي. المكتبة العصرية. بيروت 2003.
  - **تأويل مختلف الحديث**: تحقيق رضى فرج الهمامي. المكتبة العصرية. بيروت. ط1. 2003.
- **إدوارد سعيد**،
  - **العالم والنص والناقد**: ترجمة عبد الكريم محفوض. منشورات اتحاد الكتاب العرب 2000.
  - **الثقافة والإمبريالية**: ترجمة كمال أبو ديب. دار الآداب بيروت. ط1. 1997.
- **امبرتو إيكو**. القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية. ترجمة أنطوان أبو زيد. المركز الثقافي- البيضاء. ط1. 1996
- **أندري جيبسون**: ملاحظات عن القصة والفكاهة. ترجمة نصر حامد أبو زيد. مجلة فصول. مج 2. ع 2. مارس 1985.
- **إبراهيم صحراوي**. السرد العربي القديم، الأنواع والوظائف والبنيات. الدار العربية للعلوم ناشرون. الجزائر. ط1. 2008.
- الجاحظ
  - **الحيوان**: تحقيق فوزي عطوي. دار صعب . بيروت. ط 2. 1978.
  - **البيان والتبيين**: تحقيق درويش جويدي. المكتبة العصرية. بيروت. 2005.
  - **البخلاء**: دار صادر. بيروت. 1963.
- **جان كوهن**. الهزلي والشعري (ضمن نظرية الأدب في القرن العشرين). ترجمة محمد العمري. افريقيا الشرق. البيضاء. 1996.
- **سعيد الغانمي** (مترجم). الوجود والزمان والسرد - فلسفة بول ريكور. المركز الثقافي العربي. البيضاء. ط 1. 1999
- **محمد القاضي**. الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية. كلية الآداب. منوبة. تونس. دار الغرب الإسلامي، بيروت. ط 1. 1998.
- **محمد النويري**. البلاغة وثقافة الفحولة، دراسة في كتاب العصا للجاحظ. منشورات كلية الآداب. منوبة. 2003.

1 - ميشيل فوكو: نظام الخطاب. ترجمة محمد سبيلا. ص23

السِّيمِيَائِيَّاتُ وَالإِشْهَارُ[1]

تأليف: أوليفيي بورجولان
(Olivier Burgelin)[2]
ترجمة: يونس لشهب[3]

لَا تَزَالُ السِّيمِيَائِيَّاتُ مَبْحَثًا جَدِيدًا، وَإِنْ كَانَ مِيلَادُهَا قَدْ أُعْلِنَ قَبْلَ مَا يَرْبُو عَلَى النِّصْفِ قَرْن، وَمَوْضُوعُهَا دِرَاسَةُ الْعَلَامَاتِ، أَوْ لِنَقُلْ بِعِبَارَةٍ أَدَقَّ: دِرَاسَةُ أَنْسَاقِ الْعَلَامَاتِ. وَلَنْ يَكُونَ دَأْبُنَا عَرْضَ أُطْرُوحَاتِهَا وَمَنْظُورَاتِهَا[4] عَرْضًا مُفَصَّلًا، وَإِنَّمَا سَنَكْتَفِي فِي هَذَا الْمَقَامِ بِبَيَانِ بَعْضٍ مِنْ قَضَايَاهَا، مُتَوَسِّلِينَ دِرَاسَةَ رِسَالَةٍ (message) إِشْهَارِيَّةٍ، مِنْ نَمَطِ تِلْكَ الرَّسَائِلِ الَّتِي نَجِدُهَا فِي الْمَجَلَّاتِ.

- فَيْضُ الْمَدْلُولِ

لِنَشْرَعْ بَدَاءَةً إِلَى تَعْدَادِ كُلِّ الدّلالات التي يُمْكِنُ أَنْ تَنْطَوِيَ عليها رسالةٌ إشهارية، أو لِنَقُلْ، حتى نُعَبِّرَ بمصطلحات تقنيّةٍ أَكْثَرَ، كلَّ المدلولات التي يُمْكِنُ أن تنطوي عليها الدَّوَالُّ.

غير أنّا، إذا ما كنا حريصين على الدّقة، نصطدم، مِنْ فَوْرِنَا، في مسعانا ذاكَ بصعوبة تتمثل في أننا، في واقع الأمر، نَعْدَمُ أيّةَ وسيلة دقيقة لبناء مدلول مُصْطَلَحٍ مَا أو مدلول رِسَالَةٍ مَا، وفي أنّ هذا المدلولَ بَعِيدٌ عن أن يَكُونَ أُحَادِيَّ الْمَعْنَى (univoque). ولا يقتضي الأَمْرُ إِنْعَامَ النَّظَرِ في الرسالة الإشهاريّة حتى تَرَى عَيْنُ النّاظر الدّلالات تنمو في جنباتها كما تنمو الفطريّاتُ في الغابة زَمَنَ الْخَرِيفِ بَعْدَ الْمَطَرِ.

بَادِئَ ذِي بَدْءٍ، تَخْتَلِفُ الدَّلَالَاتُ مِنْ قَارِئٍ إِلَى آخَرَ، تَبَعًا لِجِنْسِيَّتِهِ وَلِطَبَقَتِهِ الاجْتِمَاعِيَّةِ وَلِثَقَافَتِهِ وَلِخَصَائِصِهِ النَّفْسِيَّةِ؛ فَمَا يَرَاهُ الصِّينِيُّ امرأةً أوربيّةً، سَيَرَاهُ أَحَدُ سُكّان مدينة فرنسيّةٍ كبيرةٍ امْرَأَةً أَنِيقَةً، وَسَيَرَاهُ الْبَدَوِيُّ كَائِنًا مُسْتَهْجَنَ التَّكَلُّفِ. وَلَكِنْ، وَبِالنَّظَرِ إِلَى الْقَارِئِ الْوَاحِدِ نَفْسِهِ فَإِنَّ هَذِهِ الدّلالات وَتِلْكَ تَتَوَلَّدُ، دُونَ أَنْ نَسْتَطِيعَ حَصْرَ مُنْتَهَى تَسَلْسُلِهَا. فَهَذِهِ الْأَشِعَّةُ الذَّهَبِيَّةُ، مَثَلًا، تَسْتَحْضِرُ [فِي الذِّهْنِ] صَفَاءَ الشَّمْسِ، وَمِنْ هُنَا فَصْلَ الصَّيْفِ، وَالْعُطَلَ وَغَيْرَ ذَلِكَ، إِلَّا أَنَّهَا تَسْتَحْضِرُ أَيْضًا الْغِنَى. وَمِنْ هُنَا التَّرَفَ، وَضَرْبًا مِنَ الْحَيَاةِ الاجْتِمَاعِيَّةِ مَخْصُوصًا، وغَيْرَ ذَلِكَ. وَالْحَقُّ أَنَّهُ، فِي لَحْظَةٍ مُعَيَّنَةٍ، سَيُصَرِّحُ الْقَارِئُ الَّذِي نُسَائِلُهُ، بِأَلَّا

---

1 - Sémiologie et publicité. Olivier Burgelin. In: Les Cahiers de la publicité. N°15. 1965. pp 89-104.

2 - كاتب فرنسي، عمل أستاذا محاضرا في المدرسة التطبيقية للدراسات العليا في ميتز (Metz) سنة 1933، وأستاذا مساعدا في معهد الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية. انصبت أبحاثه على دراسة وسائل الإعلام والدُّرْجات (les modes)، بوصفها التعبير الرمزي عن تغيّر الأوضاع الاجتماعية للأفراد والجماعات، مستثمرا منجزات علم الاجتماع والتحليل النفسي وعلم الإناسة والسيميائيات. يعدّ من المُسْهِمِينَ في الموسوعة العالمية (Universalis). ومن مؤلفاته: «التواصل الجماهيري»، 1970، و«بارت» (Barthes)، 1974، وألف بمعية آخرين: «إطارُ حياة»، 1973، و«نقد الممارسات السياسية»، 1978.

3 - باحث بمختبر السرديات. كلية الآداب ابن مسيك. الدار البيضاء. المغرب.

4 - نجد تلك المنظورات في «بحوث سيميائية»:

Recherches sémiologiques. Communications IV. Paris. éd. Du Seuil 1964. .

شَيْءَ عِنْدَهُ يَقُولُهُ بِصَدَدِ مَوْضُوعِ الرِّسَالَةِ الَّتِي نَعْرِضُهَا عَلَيْهِ؛ وَلَا نَسْتَطِيعُ، بِسَبَبِ ذَلِكَ، أَنْ نَتَوَقَّعَ اسْتِنْفَادَ مَجَالِ الدَّلَالَاتِ الَّتِي تَتَّخِذُهَا هَذِهِ الرِّسَالَةُ عِنْدَهُ. وَلَقَدْ عَلَّمَنَا التَّحْلِيلُ النَّفْسِيُّ، حَقًّا، أَنَّ الرِّسَالَةَ لَا تَخْلُو مِنْ دَلَالَاتٍ لَا شُعُورِيَّةٍ. وَلَمَّا كُنَّا قَدْ قَرَّرْنَا إِحْصَاءَ الدَّلَالَاتِ الْمُمْكِنَةِ كُلِّهَا، فَلَا شَيْءَ يُسَوِّغُ لَنَا أَنْ نُقْصِيَ تِلْكَ الدَّلَالَاتِ اللَّاشُعُورِيَّةَ.

وَلِفَرْطِ مَا بَدَا لَنَا مِنْ مَدْلُولَاتٍ لِلرِّسَالَةِ الْوَاحِدَةِ جَدِيدَةٍ لَا تَنْقَضِي، نَجِدُنَا نَجْنَحُ إِلَى التَّسَاؤُلِ عَنْ إِمْكَانِ أَنْ نَرَى نِهَايَةً لِلْمُهِمَّةِ الَّتِي حَدَّدْنَاهَا. أَفَلَا يُمْكِنُ أَنْ يَكُونَ مَا يُقَدِّمُهُ أَحَدُ النَّاسِ أَوْ مَجْمُوعَةٌ مِنَ النَّاسِ بِوَصْفِهِ مَعْنًى لِلْأَشْيَاءِ، قَابِلًا لِأَنْ يَظْهَرَ مِنْ خِلَالِ رِسَالَةٍ وَاحِدَةٍ، بِمَا فِي ذَلِكَ مَا يَبْدُو فِيهَا غَائِبًا غِيَابًا وَاضِحًا؟

لقد نَعْلَمُ عِلْمَ الْيَقِينِ أَنَّ الْمُحَلِّلِينَ النَّفْسِيِّينَ يَرَوْنَ أَنَّ نَفْيًا يَعْدِلُ إِثْبَاتًا، بِوَجْهٍ مِنَ الْوُجُوهِ، (وَفِي هَذَا، مِثْلَمَا هُوَ الْحَالُ فِي أُمُورٍ أُخْرَى كَثِيرَةٍ، يَتْبَعُهُمُ الْمُشْهِرُونَ (publicitaires) الَّذِينَ يَتَحَاشَوْنَ فِي الْغَالِبِ الْقَوْلَ: «لَا، إِنَّ الْغَسُولَ الْفُلَانِيَّ لَنْ يُصِيبَ أَيْدِيَكُمْ بِالتَّجَعُّدِ»، أو القول: «إِنَّ الْخَمْرَ الْفُلَانِيَّةَ لَيْسَتْ مَصْنُوعَةً مِنْ مَوَادَّ كِيمَاوِيَّةٍ»). وَهَكَذَا، يَبْدُو أَنَّنَا نُخَاطِرُ، مِنْ خِلَالِ لُعْبَةِ التَّرَابُطَاتِ، بِأَنْ نُقْتَادَ إِلَى اجْتِيَازِ الْكَوْنِ الدَّلَالِيِّ بِرُمَّتِهِ، انْطِلَاقًا مِنْ رِسَالَةٍ وَاحِدَةٍ.

لَا شَكَّ فِي أَنَّهُ يُمْكِنُ أَنْ نَقْبَلَ بِكَوْنِ رسالة مَا تُقْرَأُ، وَبِالنَّتِيجَةِ تَتَلَقَّاهَا أَغْلَبِيَّةُ الْقُرَّاءِ عَلَى هَذَا النَّحْوِ أَوْ ذَاكَ. وَلَعَمْرِي إِنَّ هَذِهِ هِيَ الْفَرَضِيَّةُ الَّتِي يَقُومُ عَلَيْهَا كُلُّ تَوَاصُلٍ، وَبِصِفَةٍ خَاصَّةٍ، يَقُومُ عَلَيْهَا كُلُّ إِشْهَارٍ. بَيْدَ أَنَّا، الْآنَ، نَوَدُّ أَلَّا نُقْصِيَ أيًا مِنَ المدلولات الْمُمْكِنَةِ للرسالة. وَعليه، فإنَّنَا نَرْبَأُ بِأَنفسنا عَنِ التَّمَسُّكِ بِالْحَقِّ فِي الْقَوْلِ: إنّ بعضَ القراءات «حَسَنٌ» أو «مَقْبُولٌ» والبعضُ الْآخَرُ ليس كذلك.

بَلْ إِنَّنَا سَوْفَ نَمْضِي أَبْعَدَ مِنْ ذَلِكَ، فَنُصْدِرُ هَاهُنَا فَرَضِيَّةً تَقْضِي بِأَنَّ كُلَّ قراءات الرِّسَالَةِ تَقُومُ، فِعْلًا، عَلَى عَنَاصِرَ مِنَ الرِّسَالَةِ. وَتَسْتَلْزِمُ هذه الفرضيَّةُ نَتِيجَةً مَنْهَجِيَّةً مُبَاشِرَةً، وَهِيَ أَنَّهُ يَنْبَغِي تَصْنِيفُ عَنَاصِرِ الرِّسَالَةِ، وَإِقْحَامُ نظام مُعَيَّنٍ بَيْنَ تِلْكَ الْعَنَاصِرِ، إِذَا مَا أَرَدْنَا أَنْ نُدْخِلَ النِّظَامَ وَالتَّصْنِيفَ عَلَى هَذِهِ الْكُتْلَةِ الَّتِي تَبْدُو غَيْرَ مَحْدُودَةٍ المدلولات الْمُتَدَفِّقَةِ عَلَيْنَا مِنْ كُلِّ حَدْبٍ.

- **فَيْضُ الدَّالِّ**

تُعَلِّمُنَا النَّظَرِيَّةُ اللِّسَانِيَّةُ (الّتي كانت السّيميائيّاتُ وَرِيثَتَهَا)، أَنَّ كُلَّ رسالة تتكوّن مِنْ عَلَامَاتٍ، تَنْقَسِمُ، هِيَ نَفْسُهَا، إِلَى دَوَالَّ، (مُمْتَزِجَةٍ في الرّسالة على نَحْوٍ مَادِّيٍّ)، وإلى مَدْلُولَاتٍ، (أَوْ دَلَالَاتٍ)، بَيْدَ أَنَّا لَوْ بَحَثْنَا الْآنَ عَنِ الدَّوَالِّ الْمُمْتَزِجَةِ فِي الرِّسَالَةِ، لَوَجَدْنَا أَنْفُسَنَا أمامَ عَقَبَةٍ جديدة، فَكُلُّ شيء يبدو في الرّسالة دَالًّا.

وَلْنُسَجِّلْ أَنَّنَا هنا بإزاء ظاهرة لا ترتبط بدراسة الرّسائل، بالمعنى الضّيّق للكلمة، فَقَطْ.

وما أَنْ يَنْخَرِطَ أَحَدُ النَّاسِ فِي عَلَاقَةٍ مَعَ حقيقة مَا، حَتَّى تَصِيرَ هَاتِهِ الْأَخِيرَةُ، كَمَا يُقَالُ، ذَاتَ دَلَالَةٍ، أَيْ دَالَّةً، وَذَلِكَ بِالدَّوْرِ أَوْ بِالْوَظِيفَةِ الَّتِي يُمْكِنُ أَنْ تَضْطَلِعَ بِهَا، أَوْ أَيْضًا، بِالظُّرُوفِ الَّتِي نَشَأَ فِيهَا التَّوَاصُلُ. وَعَلَى هَذَا، يَنْزِعُ كُلُّ مَا نَرَاهُ فِي بَلَدٍ غَرِيبٍ إِلَى أَنْ يَصِيرَ دَالَّ هَذَا الْبَلَدِ.

وَفِي حَالَةِ مَا نَحْنُ فيه مِنْ أَمْرِ الرِّسَالَةِ الإشهاريّة، فإنَّ كُلَّ العناصر التي تَمْتَزِجُ فيها امتزاجًا ماديًّا، قابلةٌ لِأَنْ تَحْتَمِلَ دلالةً معيّنةً. وبذلك، فإنّ مجموعَ تلك العناصرِ الماديّة، هو ما ينبغي لنا هنا أنْ نأخذه بِعَيْنِ

الاعتبار. فإذا كانَ بين أيدينا، على سبيل المثال، نَصٌّ وَصُورةٌ، فَيَجبُ ألّا نَقْتصرَ على الكلماتِ والجُمَلِ التّي يَتألّفُ منها النّص، وعلى تَمَثُّلِه الصّورة فقط، بل يَجبُ أنْ يَنْصَرِفَ انتباهُنَا، أيضا، إلى التّجانُساتِ الصّوتيّة في الألفاظِ وإلى طريقة الطّباعَة وإخراج الرّسالة الإشهاريّة والألوان والأشكال، وما إلى ذلك. ولكن، لَا يُمْكنُ الوقوفُ عَلَى العناصر الماديّة بحَال. والواقعُ أنّه إذا كان كُلّ شيءٍ [في الرّسالة] دَالّا، فإنّ العلامات نفسَها دَالّةٌ. ماذا يعني هذا؟ إنّ عَلَامَةً، أي مجموعَ دالٍّ ومدلول، يُمكنُهَا أنْ تَصيرَ، هي نَفْسُها، دَالّ مَدْلُول جَديد. [ففي الرسالة الإشهارية]: «مَا الْحَاجَةُ إلَى تلفَاز في مَكْتَبَتِكُمْ؟»، تَكونُ «مكتبة» عَلَامَةً، تتألف منْ دالّ، (أي: منْ عَدَد معلوم منَ الأصوات والحُرُوف)، وَمنْ مَدْلُول، (أي: المكان الذي نَضَعُ فيه الكُتُبَ). غَيْرَ أنّهُ، وفي الوقت نفسه، يَتَجلّى بوضوح هنا دالّ مَدْلُول آخَرَ، هُوَ الثّقافةُ أو المَعْرفةُ، (ومنْ أجْل ذلكَ نَجدُ مثْلَ تلكَ الصّيغَة في الإشْهَار). نُسَمّي المدلولَ الأوّلَ، (المكان الذي نضع فيه الكتب) تَعْيينًا (dénotation)، ونُسَمّي الثّاني تَضْمينًا (dénotation). وَبَدَهيٌّ أنّ مستوى التّضمين هو الذي نَشْهَدُ فيه تَعَدُّدَ الدّلالات التي تُطَالعُنَا منْ فَوْرهَا، وهُوَ الّذي نَرَى فيه انْبثَاقَ كَوْن (univers) المَدْلُول برُمّته منْ رسَالَة إشْهَاريّة وَاحدَة.

– مَرَاتبُ الدّالّ

لنُحاول الآنَ أنْ نُجْريَ جَرْدًا لمَرَاتب الرّسالة، القابلة لأنْ تَحْملَ دلالةً مَا. يَكْفي لرَصْد هذه الطّبقات أنْ نَتَسَاءَلَ عَنِ الْوَسَائلِ التّي تُخلّ بالتّوَاصُل، وَعَن المستوياتِ التّي يُمْكنُ أنْ يَطَالَهَا إخْلَالٌ بالتّوَاصُل.

يُدركُ المُشْهرُونَ كُلُّهُمْ أجْمَعُونَ إدراكًا لَا لُبْسَ فيه أنّ إنجازَ إشهار جَيّد لَا يَكْفي فيه وجودُ أفكار جيّدة فقط، ولكنّه يقتضي، أيْضًا، إنْجَازَهَا عَلَى نَحْو لَا تَكونُ فيه عُرْضَةً لأنْ يُقَوّضَهَا عُنْصُرٌ طُفَيْليٌّ منْ عَنَاصر الرّسَالَة. وَيَقُومُ جُزْءٌ مُهمٌّ منْ عَمَل المُشْهر عَلَى مُطَارَدَة هذه العناصر الطّفيليّة. وَلَعَلّ عَمَلَهُ في ذلكَ أنْ يَكُونَ قَريبًا جدًّا منْ عَمَل مُبْدعي الرّسَائل كُلّهمْ؛ الْكُتّابُ وَالتّشْكيليّونَ وَالشّعَرَاءُ. فَمَا الّذي يَفْعَلُهُ الْكُتّابُ، في حَقيقَة الأمْر، غَيْرَ تَتَبُّع الْعَنَاصر الطّفيليّة التي قَدْ تَعُوقُ التّوَاصُلَ، السّاعينَ إلَى إقَامَته؟

نُشيرُ، أوّلًا، إلى أنّه، منَ النّاحية العمليّة، لَا وجودَ لإشْهَار يَخْلُو منْ رسالة لُغَويّة، وإنْ كانتْ وجيزةً. وحتّى عندمَا لَا تَكُونُ هذه الرّسالةُ بصَوْت عال، فإنّنا نَنْفَعلُ دَائمًا ونتأثّر ببعضٍ منْ خصائصها الصّوتيّة المَحْضَة وَلـ«موسيقاها».

وَنَجدُ هُنَا مرتبةً أُولَى، قادرةً على أنْ تَنْقُلَ، هيَ نَفْسُهَا، بَعْضَ الدّلالات. فَرسالةٌ لَا تَطنُّ طَنينًا حَسَنًا يُمْكنُ أنْ تَكُونَ في بَعْض الحالات رسالةً لَا تَمُرُّ [إلَى المُتَلَقّي]، لأنّ الخصائصَ الصّوتيّةَ تَعْرقلُ التّوَاصُلَ.

أمّا ثانيةُ مَرَاتب الرّسالة، والّتي تنبني عليها دلالةٌ معيّنةٌ، فهيَ حَيْثُ تَنْتَظمُ الأصواتُ في كلمات وَجُمَل. إنّها مَرْتَبَةُ الرّسالة اللّغَويّة، بمَا في الكلمة منْ مَعْنًى. وتَحْتملُ هذه الرّسالةُ، كَمَا مَرّ بنَا، مُحْتَوًى تَعْيينيًّا وَآخَرَ تَضْمينيًّا.

أخيرًا، ينبغي أنْ تَتَحقّقَ هذه الرّسالةُ تَحَقّقًا ماديًّا، إمّا بأنْ يُتَلَفّظَ بها شفويًّا، وإما بأنْ تُمَثّلَ بواسطة حُرُوف مَكْتُوبَة. وفي كلْتَا الحالتيْن، يَكُونُ التّحَقّقُ الماديُّ للرّسالة قَابلًا لأنْ يَأخُذَ دلالَةً مُعَيّنَةً، قَدْ تُسَاندُ دَلَالَةَ الرّسالة اللّغويّة، أوْ على الْعَكْس، قَدْ تُدَمّرُهَا. وفي الحالة الّتي تَهُمّنَا، حَالَة الإشهار في المَجَلّة، فإنّ ما يَنْبَغي أخْذُهُ بعَيْن الاعْتبَار هو طَريقَةُ الطّبَاعَة وَإخْرَاجَ الرّسَالَة.

إنّنا نجدُ رسالةً إيقونيّةً، أو لنَقُلْ بمُصطَلحٍ أبْسَطَ: صُورةً، تُوازي الرّسالةَ اللّغويّةَ. وتَكادُ تُمثّلُ هذه الصّورةُ دائمًا في الإشهار فنًّا تَصْويريًّا (figuratif) بامْتِياز. وتُعَدُّ هذه الرّسالةُ التصويريّةُ، مِنْ وُجُوه كثيرةٍ، داخلَ التّواصُل الإيقونيّ، مُعادلًا لِمَا سَمّيْناهُ الرّسالَةَ اللّغويّةَ، بحَصْر المَعْنَى، داخلَ التّواصُل اللّغويّ. غَيْرَ أنّ بَيْنَ الرّسالتَيْن اختلافًا مُهمًّا جدًّا؛ فالرّسالةُ اللّغويّةُ مُسَنّنَةٌ (codé)، لا نَسْتَطيعُ فَهْمَهَا إذَا لَمْ نَكُنْ نَعْرفُ السَّنَنَ (code)، أي اللّغةَ التي كُتِبَتْ بهَا. وعلى النّقيض، ليست الرّسالةُ الإيقونيّةُ مُسَنّنَةً، فهِيَ لا تُتَرْجِمُ مَا تَحْتويه، بَلْ تُمثّلُهُ. وَإذَا كانَ مِنْ سَنَنٍ في الرّسالة الإيقونيّة فَهُوَ سَنَنُ العَالَمِ المَرْئيّ كُلُّهُ، وهُوَ على النّحْو الّذي تَعَلّمْنَاهُ مُنْذُ تَعَلّمْنَا فَكَّ رُمُوزِه في الأَشْهُر الأُولَى مِنْ وُجُودنا.

وَتَحْتملُ الرّسالةُ التّصويريّةُ، مِثْلَ الرّسالة اللّغويّة، مُحْتوًى تَعْيينيًّا وآخرَ تَضْمينيًّا. فَصُورةُ قِنّينَةٍ، مَثَلًا، لا «تَحْتوي» في المستوَى التّعيينيّ إلّا علَى قنّينةٍ، ولكنّها في المُستوى التّضمينيّ قدْ تَدُلُّ، مَثَلًا، علَى لَذّة الشُّرْبِ أوْ علَى إدمانِ السُّكْر. وتُثيرُ صُورَةُ طِفْلٍ كُلَّ فَضَائل عُمْره الطّفوليّ الحَقيقيّة والأُسْطوريّة، مِنْ نَحْو البَرَاءَة وَالسَّذَاجة وَالمَرَح، وَغَيْر ذَلكَ.

وَفَضْلًا عَنْ ذَلكَ، يَجِبُ أنْ تَتَحقّقَ هذه الرّسالةُ التّصويريّةُ بمُساعدة مَادّةٍ تَمْلكُ، هِيَ نَفْسُهَا، بَعْضَ الخصائص، مِنْ مِثْل اللّوْن وَالخطّ وَالفَضَاء وَالإيقاع وَالإضَاءَة، وَغَيْر ذَلكَ. وَمِنَ الوَاضح أنَّ في هذا المُسْتوَى يُمْكنُ أنْ يَقُومَ تواصُلٌ مُعَيّنٌ، وهُوَ مَا سَنُسَمّيه الرّسالَةَ التّشْكيليّةَ (plastique). وبالرّغم مِنْ عَجْزنَا عَنْ وَصْف هاته الرّسالة، (أقصدُ تَحْديدَ ما فيها مِنْ مُحْتوًى تَعْيينيّ)، فإنّنا نَظَلُّ دائمًا مُنْفَعلينَ بتَضْمينَاتها.

وَأنْ نَعيشَ في حَضَارَةٍ تُمارسُ الفَنَّ التّشكيليَّ المُسَمّى تَجْريديًّا، فَذلكَ مِمّا يَلْفتُ انتباهَنا إلى أهمّيّة هذه الرّسالة التّشكيليّة. ولكنْ، أوَ لَيْسَ مِنَ البَدَهيّ، عندَمَا نَرَى إشهارًا مَا، أنْ تُلْقيَ لُعْبَةُ الخُطُوط والألْوَان في أنْفُسنَا انْطبَاعًا يَحْسمُ حَسْمًا تامًّا مَا يَتَعلّقُ بتَلَقّينا مَجْمُوعَ الرّسالة الإشهاريّة؟

- بِنْيَةُ الرّسَالَة الإِشْهَاريّة

وهكذا، فَإنَّ الرّسالةَ الإشهاريّةَ تَتَجزّأُ إلَى مَجْمُوعٍ مِنْ مَرَاتِب الرّسَائل. ولْنُحَاولِ الآنَ أنْ نَبْحَثَ ما هي وظيفةُ كلِّ واحدةٍ مِنْ تلْكَ الرّسائل بالنّظَر إلى المَجْمُوع. وَسَوْفَ يَنْكَبُّ التّمْييزُ، الّذي نُقيمُهُ، عَلَى الرّسالة اللّغويّة والرّسالَة التّصويريّة وسائر الرّسَائل الأُخْرَى.

إنَّ مَرَدَّ الرّسالة اللّغويّة هوَ دائمًا إلَى أنْ تَقُولَ لَنَا إنَّ لهَذَا المُنْتَج هاته المَزيّةَ أوْ تلْكَ. وتُخْبرُنَا، أحيانًا، أنّ فيه تلكَ المزيّةَ أكثرَ مِنْ غَيْره مِنَ المُنْتَجات المُنَافسَة. وفي الحالة القُصْوَى، يُمْكنُ الدّلالةُ دَلالةً ضِمْنيّةً علَى المَزيّة التي قَدْ تَدُلُّ عليها الرّسائلُ غَيْرُ اللّغَويّة. لكنْ، يَتَعذّرُ، مِنَ النّاحية العمليّة، أنْ يُدَلَّ دلالةً ضمنيّةً علَى اسْم العَلامَة التّجاريّة أو اسْم المُنْتج، فَاسْمُ العَلامَة التجاريّة واسْمُ المُنْتَج، إذَنْ، يُعَدّان في الإشْهَار الرّسَالَةَ اللّغَويّةَ الدُّنْيَا. وَيُبَيّنُ لَنَا هَذَا الأمْرُ كُلَّ البَيَان وَظيفَةَ الرّسالة اللّغويّة، وتَتمثّلُ في إثبات مَجْمُوعِ المَدْلُولاتِلشَيْءٍ مُعَيّنٍ[1].

1 - ينظر: مقالة رولان بارت «بلاغة الصورة»:

Roland Barthes: «Rhétorique de l'image», Communication IV, 1964, et Le message publicitaire,

هَذَا، وَلَا تَخْلُو الرّسالةُ اللّغويّةُ في الإشْهَار مِنْ عَيْب كَبِير. وذلك أنّها، على مُسْتَوَى مُحْتَوَاهَا التّعْيِينيِّ، أيًّا يَكُنْ، تَقُولُ الأشياءَ وَلَا تُظْهِرُهَا. فَهِيَ، بطَبِيعَتِهَا، خِطَابِيَّةٌ (discursif). وَعَلَى عَكْسِهَا، فَإنّ الرّسالةَ التّصويريّةَ تُظْهِرُ لَنَا الأشياءَ، وبذلكَ فهي تَجْعَلُهَا فِي وَضْعِ الأشْيَاءِ الطّبيعيّة. ففي الرّسالة التّصويريّة لَا تُكَلِّمُنَا هَذِهِ العَلَامَةُ التّجاريّةُ أو تلك، بَلْ تَحْضُرُ الأشْيَاءُ أمَامَنَا بِوَصْفِهَا حَقِيقَةً خالصةً وبَسِيطةً. وَلَا نَسْتَطِيعُ التّشْكِيكَ فِي حَقِيقَتِهَا إلّا مِنْ خِلَال جُهْدٍ تَأمُّلِيٍّ.

بَيْدَ أنّ الرّسالة التّصويريّة تَبْقَى عاجزةً عَنْ أنْ تصفَ لَنَا المَزَايَا، فَهِيَ لَا تَعْدُو كَوْنَهَا تَعْرِضُ عَلَيْنَا الأشياءَ، وَتُرِينَا بَعْضَ أجْزَاءِ الكَوْن، وَتَقْتَرِحُ عَلَيْنَا، (مِنْ خِلَال لُعْبَة التّضمين)، شَيْئًا نَادِرًا. عَلَى حِين أنّ الرّسَالةَ اللّغويّةَ تَسْتَطِيعُ، خِلَافَ سَابِقَتِهَا، أنْ تُخْبِرَنَا بِمَزَايَا المُنْتَج، وإنْ كانتْ، على المستوى التّضمينيِّ، تَظَلُّ عاجزةً عَنْ عَرْضِهَا عَلَيْنَا. إنّ الخطَابَات الأُخْرَى، وبصفة خاصّة ما سَمَّيْنَاهُ الخطَابَ التّشْكِيلِيَّ، هِيَ الّتِي تَضْطَلِعُ بوظيفة عَرْضِ مَزِيَّة المُنْتجواقتراحها عَلَيْنَا، سَوَاءٌ أَكَانَتْ تِلْكَ المَزِيَّةُ رَاحَةً أَوْ سُرْعَةً أَوْ بَيَاضًا أَوْ نُعُومَةً أَوْ غَيْرَ ذَلِكَ. وَهُنَا، يَغْلُبُ أنْ تَلْتَقِيَ هذه الخطابَاتُ بالمُحْتَوَى التّضْمِينيِّ للرّسالة اللّغويّة.

وهكذا، فإنّ الوَحْدَةَ العَمِيقَةَ للرّسالة الإشهاريّة تَنْشَأُ في مُسْتَوَى التّضْمين. وفي هَذَا المُستوى يَقَعُ أَنْ تَلْتَقِيَ كُلُّ «اللّغَات» الّتي تَسْتَخْدِمُهَا الرّسالةُ الإشهاريّةُ وَتَلْعَبُهَا، (اللّغَات: اللّسانيّة، والتّشكيليّة، والتّصويريّة، والطّباعيّة، وَغَيْرِهَا)، وَتَتَوَاصَلُ بوَاسطَة مَدْلُولَاتِهَا.

- الأَرْنَبُ في القُبَّعَة

وَقَدْ أَتَيْنَا عَلَى العلاقات بَيْنَ شَتّى مَرَاتب الرّسالة الإشهاريّة، فَإنّ ما يَنْبَغي، بَدَاهَةً، أنْ نَتَحَدّثَ حَديثًا دَقِيقًا عَن الدّلالات الّتي تَرْتَبِطُ بكُلِّ واحدٍ مِنَ العَنَاصر الّتي نَجِدُهَا في الرّسالة الإشهاريّة. غَيْرَ أنّ السّيميائيّات تُظْهِرُ هُنَا كَثيرًا مِنَ الحَذَر.

يَتَمَثّلُ الاكتشافُ الأكْبَرُ لفردينان دو سوسير (Ferdinand de Saussure)، مُؤَسِّس اللّسانيّات المُعَاصِرَة، (وبالنّتيجة مُؤَسِّس السّيميائيّات الّتي كانتْ أوّلَ فُرُوعِهَا ظُهُورًا)، في كَوْنِ اللّغَة، (وعلى سبيل التّوَسُّع، كُلِّ نَسَقٍ مِنَ العَلَامَات)، ينبغي دراستُها بوَصْفِهَا نَسَقًا مِنَ الاختلَافَات المَحْضَة، فَسَوَاءٌ أنَظَرْنَا إلَى الدّالِّ أوْ إلَى المَدْلُول، فإنّ اللّغَةَ لا تَحْتَوِي أفْكَارًا وَلَا أصْوَاتًا يَسْبِقُ وُجُودُهَا وُجُودَ النّسَق اللّسانيِّ؛ كُلُّ مَا في الأمْر اخْتلَافَاتٌ تَصَوُّرِيَّةٌ وَاخْتلَافَاتٌ صَوْتِيَّةٌ تَنْبَثِقُ مِنْ هَذَا النّسَق. وَبعِبَارَة أُخْرَى، فإنّ مَعْرفَةً دَقيقَةً بالاختلَافَات هِيَ السّبيلُ إلَى مَعْرفَة بالنّظَام.

إنّ المُخْتَصَّ التّقْليديَّ بفَكِّ الرُّمُوز يَقُولُ لَنَا: «يَحْملُ هَذَا الرّمْزُ، أو هَذَا السُّلُوكُ، أو هذه المُؤَسّسَةُ، هذه الدّلَالَةَ أوْ تلْكَ». وَهُوَ فِي ذَلِكَ شَبِيهٌ أَمْرُهُ بصَاحب ألْعَاب سحْريّة يُخْرِجُ أرْنَبًا منْ قُبّعَته الطّويلَة، إذْ يَعْرِفُ كَيْفَ يُخْرِجُ مِنْ أيِّ شَيْءٍ، يُفْتَرَضُ أنّهُ رَمْزِيٌّ، كُلَّ أنواع الدّلالة، أمَامَ أعْيُن النّاس المُنْبَهرَة. وَيَعْرِفُ،

Cahiers de publicité, N° 7, 1963.

وَهُوَ الّذي اصْطَبَغَ[1] بفرويد (Freud) ويونج (Jung)، كَيْفَ يَرَى حِضْنَ الْأُمِّ فِي مَجْرَى مَائِيٍّ، وَفَرْجَ الرَّجُلِ فِي سِيجَارَةٍ، وَالْمَوْتَ فِي مَحَطَّةٍ.

يَجِبُ عَلَى الْبَاحِثِ السِّيمِيَائِيِّ أَنْ يَنْصَرِفَ عَنْ هَذِهِ الْخِفَّةِ. وَالْحَقُّ أَنَّ مَا يَقُولُهُ الْمُخْتَصُّ بِفَكِّ الرُّمُوزِ لَيْسَ خَطَأً أَلْبَتَّةَ، وَقُصَارَى الْقَوْلِ إِنَّهُ صَحِيحٌ، لِأَنَّهُ يَقُولُهُ لَنَا، وَلِأَنَّ سِلْسِلَةَ الدّلالات لَامُنْتَهِيَةٌ، فَلِمَ لَا تَكُونُ الدّلالاتُ الّتِي أَخْبَرَنَا بِهَا صَحِيحَةً؟ هَذَا، وَأَوَّلُ مَا يَلْزَمُ الْبَاحِثَ السّيميائيَّ ضَرُورَةُ النَّسَقِ. فَعِنْدَهُ أَنَّ عَلَامَةً،أَوْ رَمْزًا، لَا يَكْتَسِي دَلَالَةً إِلّا داخِلَ نَسَقٍ، يُحَدِّدُ لَهُ مَوْقِعًا مَعْلُومًا، مُقَابِلَ عَلَامَةٍ، أَوْ رَمْزٍ آخَرَ، تَكُونُ لَهُ، فِي مَكَانِهِ الْمَعْلُوم، دَلَالَةٌ أُخْرَى.

إِنَّ هَذِهِ الضَّرُورَةَ الْمَنْهَجِيَّةَ عِبْءٌ ثَقِيلٌ، وَذَلِكَ أَنَّ الأنساقَ، فِي مُعْظَمِ الأحيان، تَكُونُ لَا شعوريَّةً، وقدْ يَكُونُ مِنَ الصَّعْبِ صُعُوبَةً قُصْوَى إِعَادَةُ بِنَائِهَا. ولكنّها، وهيَ فَقَط، الّتي قَدْ تُمَكِّنُ مِنْ إِقَامَةِ عِلْمٍ لِلرَّسَائِلِ، لَا يَكُونُ مُجَرَّدَ تأويلٍ جُزْئِيٍّ، وَبِالنَّتِيجَةِ تَأْوِيلٍ اعْتِبَاطِيٍّ، إِلَى حَدٍّمَا. وَلَقَدْ بَيَّنَتْ بُحُوثٌ مُعَاصِرَةٌ، وَبِصِفَةٍ خاصّةٍ بُحُوثُ كلود لِفي ستراوس (Claude Lévi-Strauss) بالدَّلَائِلِ الْمُخْبِرَةِ أَفْضَلِيَّةَ الْمُقَارَبَةِ الَّتِي نُسَمِّيهَا، هُنَا، سيميائيّةً؛ فَأَيُّ شَيْءٍ، فِي حَدِّ ذَاتِهِ، يُمْكِنُهُ أَنْ يَرْمُزَ إِلَى أَيِّ شَيْءٍ، بِمَا فِي ذَلِكَ مَا يُشْبِهُهُ شَبَهًا قَلِيلًا، وَذَلِكَ بِفِعْلِ الْتِبَاسِ قِيَمِ الرُّمُوزِ.

تَسْعَى السّيميائيّاتُ الْيَوْمَ، إِذَنْ، مِنْ خلَال دراسةِ أَنْسَاقِ الْعَلَامَاتِ، إِلَى أَنْ تَنْذِرَ نَفْسَهَا لِكُلِّ الْمَجَالَاتِ الَّتِي تَقْتَحِمُهَا الدّلالةُ، وبعبارةٍ أُخْرَى: لِلْعُلُومِ الْإِنْسَانِيَّةِ كُلِّهَا.

- اَلسِّيمِيَائِيَّاتُ وَالْإِشْهَارُ

لَمَّا كَانَتِ السّيميائيّاتُ عِلْمًا لَمْ يُحْرِزْ بَعْدُ تَقَدُّمًا كَبِيرًا، كانَ مِنَ الْوَارِدِ أَنْ تُخَيِّبَ، بِمَا فِيهَا مِنْ إِفْرَاطٍ فِي الضَّرُورَاتِ، أَمَلَ أُولَئِكَ السّاعِينَ إِلَى النَّتَائِجِ السَّرِيعَةِ، وَمِنْهُمْ، على سَبيلِ الْمِثَالِ، الْمُشْهِرُونَ. وَلَا شَيْءَ أَكْثَرُ تَعَارُضًا، مِنْ وُجُوهٍ كَثِيرَةٍ، مِنْ مَنْظُورَاتِ الْمُشْهِرِ وَالسِّيمِيَائِيِّ؛ فَالْمُشْهِرُ يَبْحَثُ عَنْ تِقْنِيَّاتٍ نَاجِعَةٍ، بَيْنَمَا السّيميائيُّ عَنْ نَظَرِيَّةٍ مُنْسَجِمَةٍ. وَيُرِيدُ الْمُشْهِرُ أَنْ يُقْنِعَ، بَيْنَمَا يُرِيدُ السّيميائيُّ أَنْ يُحَلِّلَ، عَلَى مُسْتَوَى الرِّسَالَةِ، آلِيَاتِ الْإِقْنَاعِ. وَيُلَخِّصُ الْمُشْهِرُ الْأُمُورَ فِي حَيِّزِ الْمَحْسُوسِ، وَيَخْتَزِلُهَا السّيميائيُّ إِلَى عَنَاصِرَ مُجَرَّدَةٍ. وَيَتَسَاءَلُ الْمُشْهِرُ عَنْ مَا يَجِبُ عَلَيْهِ فِعْلُهُ، أَمَّا السِّيمِيَائِيُّ فَيُسَائِلُ نَفْسَهُ عَنِ الْوَقَائِعِ، وَعَنْ دَلَالَاتِهَا.

وَمَعَ ذَلِكَ كُلِّه، وَمَهْمَا كَانَ مِنْ تَبَاعُدِ هَذِهِ الْمَنْظُورَاتِ، يَبْدُو جَلِيًّا أَنَّهَا تَلْتَقِي فِي لَحْظَةٍ مُعَيَّنَةٍ؛ فَالْإِشْهَارُ يَصْنَعُ، فِي وَاقِعِ الْأَمْرِ، بَعْضَ تِلْكَ الرَّسَائِلِ الَّتِي تَتَّخِذُهَا السّيميائيّاتُ مَوْضُوعًا لَهَا. وَبِالْعَكْسِ، لَا نُخْطِئُ إِنْ ذَهَبْنَا إِلَى أَنَّ الْإِشْهَارَ قَدْ يَسْتَفِيدُ مِنْ مَنَاهِجِ تَحْلِيلِ الرِّسَالَةِ، مِنْ أَجْلِ فَهْمٍ جَيِّدٍ لِمَا يَقُومُ بِهِ، حَتَّى يَقُومَ بِهِ، فِي نِهَايَةِ الْمَطَافِ، خَيْرَ قِيَامٍ.

---

1 - أقول مُصْطَبِغٌ به فقط. يقول فرويد: «إن الرموز، بوصفها ترجمات مستمرة، تحقق إلى حد ما مثال تأويل الأحلام القديم والشعبي. وهو النموذج الذي أبعدتنا عنه ممارستنا التقنية كثيرا». ينظر:

Freud, Introduction à la psychologie, ch. X.

حسن طالب[1]:
المناهج النقدية ساهمت في تشكيل وعي نقدي بالنصوص الأدبية

حاوره محمد عدناني[2]
وإدريس الخضراوي[3]



يثير واقع النقد في العالم العربي مجموعةَ إشكالات تتعلق بالمناهج من حيث تنوعُها وتعددُها وتبايُنُ أسسها المعرفية وعلاقتها بالنصوص كذلك، فضلا عما تنطوي عليه من خلفيات يتعين التعرّف عليها من أجل تنزيلها بشكل يُخَصِّبُ الأدب العربي ويضيف إليه على صعيد المفهوم والوظيفة والوضع الاعتباري. ولقد تنوعت جهود الباحثين في هذا المجال، مسكونة بهاجس إبراز أهمية الاطلاع على المناهج النقدية والتعرّف على آلياتها وإجراءاتها ومصطلحاتها، بما يقود إلى إنتاج معرفة رصينة بالأعمال الأدبية تُسْهِمُ في تطويرها وانتقالها إلى آفاق جديدة.

في هذا الإطار تبرز رصانة المساهمة النقدية التي ما فتئ الباحث المغربي الدكتور حسن طالب يعمل على بلورتها من خلال مجموعة أبحاث ودراسات تتعينُ بوصفها مضيئة في المغرب والعالم العربي، ما يكشفُ طموحه إلى تجديد الفهم بالأدب العربي وتاريخه من خلال استثمار المقاربات المتجددة التي تتيح مَوْضَعَةَ الخطابات الأدبية في سياقاتها التاريخية والاجتماعية والإيديولوجية، التي تؤثر في عملية إنتاج الأدب وتَلَقِّيه. ويتوزع مجهود الباحث حسن طالب في حقل الدراسة الأدبية بين التأليف في حقل النقد (مفهوم التاريخ الأدبي: مجالات التوسع وآفاق التجديد (منشورات أبي رقراق 2008)، والترجمة التي لا تقتصر على النصوص النقدية الأساسية مثل (ما التاريخ الأدبي؟ لكليمان موزان - دار الكتاب الجديد 2010)، وإنما تتجاوزها إلى ترجمة الأعمال الأدبية لكبار المبدعين العالميين، مثل ميلان كونديرا الذي ترجم له رواية المزحة (قيد الطبع بالمركز الثقافي العربي)، وآنا غافلدا (رواية) أحببتها (المركز الثقافي العربي 2009)، وبول ريكور الذي ترجم كتابه «الحب والعدالة» عن منشورات دار الكتاب الجديد، فضلا عن عمله كمشرف ومنسق

1 – أستاذ نظرية الأدب ونظريات الترجمة. كلية الآداب ابن زهر . أكادير . المغرب.

2 – أستاذ البلاغة والنقد الأدبي. جامعة محمد الخامس. الرباط.

3 – أستاذ باحث في السرديات والنقد الأدبي الحديث . الكلية المتعددة التخصصات. آسفي. المغرب.

لترجمة الموسوعة الأدبية «نظرية الأدب» التي أشرف عليها كل من ألان فيالا وجون بسيير ومارك أنجونو ودووي فوكيما والصادرة عن المنشورات الجامعية الفرنسية (بمشاركة 16 مترجما مغربيا معروفا، وأكثر من 600 صفحة) وهو عمل قيد الصدور بدار الكتاب الجديد ببيروت (2014)، كما انتهى المترجم من ترجمة ثاني أهم كتب كليمان موزان وهو «الظاهرة الأدبية» (2005)، وسيصدر قريبا عن الدار نفسها، بالإضافة إلى مقالات عديدة مؤلفة ومترجمة يتصل معظمها بالمناهج النقدية والدراسة الأدبية التي نُشِرَتْ بمجلات مغربية وعربية (علامات، علامات في النقد، فكر ونقد، المدى، وغيرها). وهو ما يضيف ثراءً وغنى لبصيرة الباحث النقدية في محاورة النصوص ومقاربتها مقاربة واسعة دون الإخلال بالأساس المنهجي الناظم. الأستاذ حسن الطالب باحث ومترجم. يدرس نظرية الأدب ونظريات الترجمة في كلية الآداب ابن زهر بأكادير، كما يشغل الآن رئيس شعبة اللغة العربية وآدابها، ومنسقا لمسلك الدراسات العربية بها.

في هذه الصفحات تقدم مجلة «البلاغة والنقد الأدبي» حوارا مع الباحث حسن طالب، الحاصل على جائزة المغرب للكتاب (2011) عن ترجمته كتاب «ما التاريخ الأدبي؟» لكليمان موزان، حول واقع الدراسة النقدية المغربية والعربية وآفاقها، وما يمكن أن تضيفه إليها المثاقفة العربية الغربية فيما يتعلق بطرح أسئلة جديدة بحول الأدب وتاريخه، تلامس التحولات التي يشهدها في السياقات الراهنة.

■ **مجلة البلاغة والنقد الأدبي**: شكلت علاقة النص الأدبي بمناهج التحليل إحدى ثوابت البحث العلمي داخل وخارج الجامعات العالمية والعربية والمغربية لفترات طويلة من الزمن. ما خلاصات هذه البحوث؟ ولماذا لم يعد الموضوعُ مُغْرياً الآن بالحجم نفسه في السابق؟

● **الجواب**: من المؤكد أن العلاقة التي أشرت إليها قد أثمرت منذ قرن ونَيِّف، أي منذ صعود الاتجاهات الوضعية والتاريخية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بالتحديد، مُدَوَّنَةً نقدية ضخمة يطبعها التنوع والكثرة، ولا يمكن اليوم، لمن يريد التأريخ لها، ادعاء الإحاطة بكل امتداداتها وتجلياتها، فضلا عن ضبط أسسها وخلفياتها ومرجعياتها. وخلال هذه المدة الطويلة وجدنا أنفسنا، فعلا، أمام مناهج عديدة بعضها يُكمِّل بعضا، فيما يناقض بعضها الآخر ولا يزال، وهو أمر طبيعي في العلوم الإنسانية، لكن يزداد الأمر تعقيدا كلما تعلق الأمر بالنص الأدبي الذي ما فتئ ينسج علاقات فريدة وخاصة مع المناهج النقدية التي وفد معظمها، أول الأمر، من خارج النص، وذلك بتطبيق مناهج البحث التاريخي والاجتماعي والنفسي على النص الأدبي. ثم بعد ذلك حدث تحول نوعي مع تنامي الاتجاهات الشكلانية البنيوية والسيميائية والجمالية والتكوينية، التي حافظت على علاقاتها بالنص الأدبي، بل ووجد معظمها في النص الأدبي مجالا خصبا لاختبار صحّته وصدقيته. ومن غير الممكن طبعا أن نُنْكِرَ كل المكتسبات التي تحققت في تاريخ علاقة النص الأدبي بالمناهج. فقد تطورت هذه العلاقة وأخذت أبعادا غاية في التباين، على الرغم مما يحسه المتتبع من وجود أزمة أو اضطراب أو غموض ناتج، لا أقول عن اختلاف الأدوات التي يقارب بها النص، وإنما عن تحول سوسيوثقافي لم يَنْجُ منه النقد الأدبي العالمي نفسه. فكما تَعَلَّم تعودنا على أن نرصد العلاقة التي أشرت إليها داخل أسوار الجامعة، وفي محاضرات الأساتذة وبحوثهم وأطاريحهم. واليوم الكلُّ يعلم أيضا، أن الدرس الأدبي وقضاياه -ومعه النقد والأدب ككل بوصفهم وسائل لمتعة جمالية ومعرفية- يعيش أزمة غير مسبوقة كان من تجلياتها أنّ تلك العلاقة بقيت محصورة في الدرس الجامعي، ولم تكد تتجاوز عتباته لتتحوّل إلى إحدى الأدوات التي تفسح المجال لتأثير أشد في المجتمع ككل، وتُحدِثَ

تغييرا في تفكير الناس من ناحية الحس النقدي والتفكير الخَلاق على الأقل. لقد كانت خلاصة تلك العلاقة مثمرة جدا من حيث النتائج التي توصلت إليها، بحيث عمّقت من أدوات فهمنا للنصوص الأدبية . فمَن منا اليوم يُنكر المُراكَمة النوعية للمناهج النقدية على اختلاف مرجعياتها (الشعريات البنيوية- جماليات التلقي- السيميائيات- الدراسات الثقافية...إلخ). فإذا اقتصرنا على أكثرها رواجا الآن على الساحة النقدية، فإن نجاعة المنهج النقدي -وكما تعلم- تُقاس بمدى ابتكاره مفاهيمَ وأدوات كفيلة بتقريبنا من النصوص الأدبية وفهمها وتحليلها بشكل ملائم، وليس النفور منها وإغراقها في تجريدات نظرية، أو في سفسطة نقدية كما نبّه إلى ذلك تودوروف في كتابة الجدلي « الأدب مُهدّد » (2007). لقد بدأت هذه العلاقة في الانحسار بفعل عوامل نعرفها جميعا، وهي دخول ثقافة الصورة والفيديو والتلفزيون والانترنت، وباختصار وسائل الاتصال المرئية التي اقتحمت، بعنف، كل البيوت كأدوات لتمرير المعرفة وتناقلها، مما فسح المجال لتداول المعلومة بسرعة البرق؛ ثم هناك الوضع الذي أصبحت تعيشه العلوم الإنسانية ككل، ومنها الدرس الأدبي داخل المجتمعات بصفة عامة، وداخل الجامعة بصفة خاصة بوصفها قناة لإنتاج المعرفة ونشرها وتداولها وتطويرها، مع العلم أن هذه المعرفة نفسها كانت جزءا مما كان الأدب والنص الأدبي تحديدا يتكفل بتمريره في القصة أو الرواية أو القصيدة أو المسرح كأجناس أدبية راكمت مدونة ضخمة على مر التاريخ. وقد وجدت نفسها اليوم في مأزق حقيقي يُنبئ عن تحولات جذرية في أهمية الأدب والنقد ودورهما في حياتنا اليومية. وأعتقد أن الخلاصة -التي تَتساءل عنها هنا- كانت مثمرة من حيث ما أُنجزَ من حيث الكَمّ على الأقل، والذي تجلى في قراءة نصوصنا التراثية قراءة تستند إلى مكاسب وإحقاقات جديدة ساعدت على تغيير منظورنا النقدي الذي غالبا ما تغذى على موائد الاتجاهات التاريخية والوضعانية -على أهميتها في حينها- التي سادت الجامعات العربية ردحا طويلا رغم الصورة الضبابية الناتجة عن الاختلاف والتعدد الذي أشرتُ إليه. و يظل كل سياق نقدي ثقافي محكوم بأهداف ومقاصد محددة، هي من إفرازات عصره ونُخَبه. وأعتقد أننا بحاجة لدراسات نقدية تبحث في هذه الخلاصة وتتبع بشكل حفري تأثير المناهج النقدية في مقاربة نصوص الأدب العربي قديمها وحديثها والخروج بخلاصات تحدد طبيعة المُنْجَز وأهميته ونقاط ضعفه أيضا. ومن غير شك أن المناهج النقدية قد ساهمت في تشكيل وعي نقدي بالنصوص الأدبية. وأتحدث هنا من زاوية أكاديمية/ بْراغماتية بَحْتة، تتساءل عن دور وأهمية المعرفة النقدية والأدبية في تحسين الحياة الفكرية والثقافية والرفع من الحس النقدي من أجل انخراط فعلي في خضم التحولات التي يمر بها العالم اليوم، خاصة ما يتصل بمجتمع المعلومات والمعرفة المنشود، والذي يتوسل بالنقد والمناهج العلمية في مقاربة كل ما له صلة بالإنسان من قريب أو بعيد. وربما أكون بهذا قد أجبت عن الشطر الثاني من سؤالكم.

■ **مجلة البلاغة والنقد الأدبي:** هل استوعبت الجامعة المغربية خلاصات مختلف البحوث والدراسات المُنْجَزَة حول هذه العلاقة؟ وإلى أي حد ساهم الباحث المغربي في إبراز طبيعتها من جهة، وتَمَثُّل مختلف الخلاصات من جهة أخرى؟

● **الجواب:** من الصعب الإجابة عن تجليات الاستجابة من عدمها. فنحن للأسف نفتقر في المغرب إلى مراكز بحوث ترصد هذه التجليات وتتبع ما أُنجز تتبعا لا على صعيد التوثيق فحسب، وإنما على صعيد الوصف والدراسة واستخلاص النتائج. وربما ينسحب ذلك على الممارسة العلمية في بلادنا كلها. وكما

تعلم دخلت الجامعة المغربية في السنوات الأخيرة مرحلة غير مسبوقة عبر استحداث العديد من التكوينات ووحدات البحث (الماستر والدكتوراه، فضلا عن المجموعات وفرق البحث). وقد كان منها للدرس الأدبي في مظاهره المختلفة (نقد أدبي، مناهج نقدية، بلاغة النصوص، تحليل الخطاب الأدبي...) نصيب لا يُستهان به على حد علمي. وأرى أن استيعاب الجامعة المغربية لهذه التحولات في مجال المناهج النقدية الأدبية غير مفصول عن وضع الجامعة نفسها، من حيث مقاصدُها وبرامجُها، ومن حيث السياسة التعليمية وطبيعة المخارج المراد تحقيقها، ومن حيث نوعية الخرِّيجين ومستواهم المعرفي المنشود. فقد فُتح المجال أمام الجامعة لوضع تكوينات مختلفة في هذا المجال. وهذا في حد ذاته مُستَحَب. لكنك لن تختلف معي إذا قلت لك: إن ممارسة العلم داخل أسوار الجامعة (إنتاجا وتلقيا) جزء من كل. وكل معرفة لا تجد لنفسها سوقا رائجة في المجتمع ولا يبلغ تأثيرها مداه الأقصى هي معرفة ناقصة أو غير فعّالة، ولا يمكن أن نستثني علاقة النص الأدبي بالمعرفة العلمية عامة، وبالمناهج النقدية تحديدا من دائرة وجود رؤية من عدمها، وأقصد بالرؤية هنا أن أي ممارسة علمية داخل الجامعة محكومة بتصور محدد في طبيعة المعرفة التي يُراد «تسويقها»، ولأية أهداف ومقاصد؟ والباحثين المغاربة في هذا المجال نوعان: بعضهم مُنْكَفئ على منهج أو مناهج لا يرى إلا غيرها، ويصد عنه كل انفتاح أو مواكبة للجديد منها بدعوى دَرْء التَّغْريب والإخلاص للأصالة، والبعض الآخر يُسَفِّهُ كل قديم ولا يرى غير الحديث أفقا للعَصْرَنة واللّحاق بكل الكُشوفات الكونية الجديدة، وبين هؤلاء وهؤلاء من دعا إلى الاعتدال والإفادة من معسكر القديم والحديث سواء بسواء. وأعتقد أن الباحث الأدبي المغربي مَدْعُوٌّ للإجابة عن هذا السؤال من باب المساهمة الخلاقة، لا المُوَسْلَبَة، بما يروج في الديار الغربية من مناهج حديثة بدعوى الحداثة أو المعاصرة، وإنما برسم معالم وسُبل جديدة لثقافة نقدية مُنْتجة وفعالة ومساهمة على المستوى الكوني، سواء عبر بعث الحياة في الميراث الأدبي والنقدي العربي القديم، والبحث فيه عن «نقط مضيئة»، أو عبر المساهمة في ابتكار معرفية نقدية خلاقة تستلهم من التراث ومن المُنْتَج الغربي باختلافه في آن واحد، لأن المعرفة واحدة وكونية كلما كانت نبيلة وذات بُعد إنساني، بعيدا عن أي تَقَوْقُع أو إقليمية أو تَوْطِين أو نزعة قومية أو دينية أو غيرها. فالبحث عن الأصالة والفرادة في النقد الأدبي أمر مشروع رغم صعوبة تحقيقه في ظل غياب سَنَد علمي ومعرفي واسع للناقد الذي يجب عليه أن ينخرط في التحولات النقدية الكونية مما يستوجب مسايرتها من خلال القراءة والاستيعاب في لغاتها الأصلية وأيضا عبر الترجمة كوساطة فاعلة.

■ **مجلة البلاغة والنقد الأدبي**: أنتم من الأساتذة الجامعيين الممارسين للتدريس والتأطير في مختلف المستويات، فضلا عن بحوثكم الخاصة في مجالي النقد الأدبي والترجمة، كيف تقوِّمون حضور درس المناهج في الجامعة المغربية؟ وهل من تجليات لهذا الدرس في البحث العلمي الخاص بتحليل النصوص؟

● **الجواب**: الملاحظة الأولى التي يخرج بها المتتبع العادي حول حضور المناهج النقدية في الجامعة المغربية كما أشرت أعلاه هي التنوع والتعدد. وهو حضور تتفاوت قيمته وأهميته وجِدَّتُه بتفاوُت مُنْتجيه من الباحثين والمؤطرين، ومدى التزامهم بالصرامة وترسيخ التقاليد العلمية في البحوث الأدبية من جهة أولى، ومن جهة ثانية، من خلال طبيعة المعرفة النقدية ومدى استجابتها للتحولات التي يعرفها المجتمع المغربي بانشغالاته المختلفة. وهنا نكون أمام اختلاف بَيِّن في طبيعة هذه المعرفة حتى من خلال القائمين أو المشرفين عليها. فلا شك أن جيلا من الأساتذة الكبار المخضرمين الذين قام على أكتافهم الدرس الأدبي

المغربي، خلال الثلاثين سنة الماضية على الأقل من أمثال عباس الجراري، محمد الكتاني، محمد برادة، محمد مفتاح، سعيد علوش، عبد الفتاح كيليطو، إدريس بلمليح،أحمد بوحسن، سعيد يقطين، حميد الحمداني، سعيد بنكراد على سبيل المثال لا الحصر (واختيارهم هنا لاعتبارات مرتبطة تحديدا بانتظام وتيرة الإنتاج لديهم في شِقَّيْه الكمِّي والنوعي) قد رَوَّجوا للمناهج الغربية ويَسَّروا سبل الوصول إليها وفهمها، كلٌّ حسب استثماره وتوظيفه لجزء منها أو لجانب من جوانبها، وأتاحوا للباحثين الشباب ارْتياد آفاق جديدة في البحث وتَطارُح القضايا من زوايا علمية، أو تغلب عليها العلمية. ويمكننا في المغرب أن نفتخر بجيل الكبار هذا، بل وبالجيل الذي خرج من رحمه وهم كثر في الجامعة المغربية ممن حملوا المشعل واستطاعوا أن يتألقوا في المنابر الوطنية والدولية على حد سواء، ولست هنا في حاجة لذكر أسماء من الباحثين الشباب الذين تفتخر بهم الجامعة المغربية. وأؤكد لك أن سمعتهم في الخارج طيبة جدا وبحوثهم تلقى إقبالا من قِبَل الأشقاء العرب، وأسماء الكثيرين منهم رائجة في مختلف المحافل والمنابر الجامعية والعلمية، وكذا في المُلتقيات العربية المُتَمَحْوِرَة حول النقد والأدب بشكل عام، بل إن بعضهم تُوِّجَ بجوائز دولية قيمة أو وصلوا إلى القائمة النهائيّة على الأقل. وطبعا فإن التأثير العلمي لكل ذلك في تحليل النصوص كان له الوقع الإيجابي وإن ظل مقتصرا على أسوار الجامعة. وأعتقد أن نتائج ذلك سوف تظهر على المدى الطويل، أي عندما تترسخ لدينا تقاليد علمية جامعية تسمح بِرَدْم الهُوة بين الجامعة والمجتمع، بحيث تنعكس آثار العلم الجامعي في مختلف سلوكات الناس، وتَشَبُّعِهم وإيمانهم بروح النقد والحوار في معالجة القضايا التي تشغلهم. وتلك غاية تنشدها حتى المجتمعات التي نصنفها اليوم ضمن المجتمعات الراقية التي تريد أن تجعل من السلوك المُتَشَبِّع بالمعرفة والعلم أفقا وهدفا أسمى تصبو إليه .

■ **مجلة البلاغة والنقد الأدبي:** للدرس البلاغي صلة قوية بالنقد الأدبي ومناهج التحليل، هل اسْتُغلت هذه العلاقة بالشكل الأمثل في قراءة النص الأدبي القديم والحديث، قراءة بلاغية بعيدة عما هو مدرسي تبسيطي اختزالي؟

• **الجواب:** كما هو معلوم، من الصعب جدا الفصل في تاريخ النقد الادبي العربي بين الممارسة النقدية والممارسة البلاغية، وهما حقلان متداخلان حَدّ الانصهار في بعضهما كما يدل على ذلك استقراء بسيط للمدونة الكلاسيكية نفسها. والسبب أن الموضوع الذي يشتغل عليه هذان الحقلان هو في نهاية المطاف -ورغم كل التمييزات والتصنيفات لجعلهما مستقلين عن بعضهما- هو هذا «الكلام» العربي المتجلي في تَصْريف مخصوص للغة، والمنفرد بسمات محددة سَمِّها ما شئتَ، فنيةً أو جمالية أو صُورية .. والتي يُفترض أنها تعطيه «أدبيته» بالمفهوم الشكلاني، أي مقومات وسمات لا يُسمى الأدب دونها أدبا. ولهذا اشترط علماء العربية قديما في من يريد خَوْضَ الأدب أن يكون عالما بكلام العرب وبلاغتهم وأساليبهم، وأن تكون له ذائقة بلاغية في المقام الأول، ولذلك أيضا، كانت البلاغة عند العرب علم قوم لم يكن لهم علم أصحّ منه إذا استعرنا كلام عمر بن الخطاب وهو يتحدث عن الشعر. وقد بذل علماء البلاغة (الجاحظ، الجرجاني، السكاكي، التفتازاني ..) جهودا مضنية للارتقاء بالنقد الأدبي من خلال نظراتهم الثاقبة التي لا زال كثير من الباحثين العرب اليوم يدورون حولها بالشرح والتوسيع والاقتباس، مما يؤكد على جلالة وقدر هذا العلم كتُراث عظيم حقا، إلا أنه يحتاج في فضائنا المدرسي والجامعي تحديدا إعادةَ نَظَر في طرق تدريسه وتوصيله. وثمة دعوات جديدة كثيرة لجعل البلاغة والتراث البلاغي رافدا لتجديد نظريّة عربية أصيلة في

النقد، وجعلها منطلقا لتأسيس درس بلاغي ونقد أدبي جديد. والجهود في هذا أكثر من أن تُحصى. ويكفي في هذا الصدد أن نستحضر في المغرب أطروحات الدكتور محمد العمري الذي تَوَّجَتْ جهوده في تجديد الدرس البلاغي ومد الجسور بين النقد والبلاغة (جائزة الملك فيصل «البلاغة»)، وجهود باحثين شباب يحاولون تقديم الدرس البلاغي في حُلَّة جديدة، يساعدهم في ذلك استفادتهم واطلاعهم على مستجدات الدرس البلاغي والأسلوبي والتداولي في النظريات الغربية المهتمة بالموضوع باختلاف مشاربها. وأرى أنه من الضروري أن يتجاوز الدرس البلاغي اختزاله في التصنيفات التقليدية وتدريسه في بعض الأقسام، حتى يصل الدارس -بالبلاغة- إلى تحليل النصوص وإبراز قيمها الفنية والجمالية، بما يساعد المتلقين على الاستفادة من تَمَثُّلِها لحظة إنتاجهم لكل مكتوب إبداعي أو وظيفي.

■ **مجلة البلاغة والنقد الأدبي:** تكلل مساركم العلمي بفوزكم بجائزة المغرب للكتاب عن ترجمة كتاب: «ما التاريخ الأدبي؟» لكليمان موزان، ما هي في رأيكم الأهمية التي ينطوي عليها هذا الكتاب بالنسبة إلى الدراسات النقدية اليوم؟ وماذا تشكل لكم هذه الجائزة الثقافية؟

● **الجواب:** أشير أولا إلى أن ترجمة هذا الكتاب جاءت في سياق تجربتي الخاصة وتفاعلي مع المناهج النقدية المهتمة بتحليل النصوص الأدبية. وقد لفت نظري ذلك المدُّ الجارف الذي هيمن على الساحة النقدية من دعوة إلى اعتماد المقاربات الشكلانية والبنيوية والسيميائية، على اعتبار أهميتها في تجديد النظر إلى الدرس الأدبي. ومن تم تلك النظرة المتجاوَزة لما يسمى بالمناهج الخارجية في دراسة الأدب. وأذكر أني كتبت مقدمة مفصلة للكتاب زعمت فيها أن النقد العربي الحديث في السنين القليلة الأخيرة لم يواكب بالقدر نفسه ما حصل من تجديد لتاريخ الأدب ولمجمل المقاربات التي كانت تسمى خارجية (سوسيولوجيا الأدب -التحليل النفسي- التاريخ الأدبي الجديد). والسبب في ذلك أن النقد العربي لم يلتفت إلا إلى تجارب محدودة اقتصر أغلبها في المشرق على النقد الأنجلوفوني، بينما اقتصر أغلبها في شمال إفريقيا على النقد الفرنسي بحكم عوامل سياسية معروفة. وبالموازاة مع المد الجارف للاتجاهات الشكلانية والشعرية التي هيمنت على النقد منذ الستينات من القرن الماضي حصل تطور كبير في تجديد تاريخ الأدب، استفاد من رصيد التاريخ الأدبي التقليدي، فصدرت عدة أعمال كانت تتويجا للجهود التي بدأت في أمريكا بإصدار مجلة «التاريخ الأدبي الجديد» (New literary history)، التي انخرط فيها كبار النقاد الفرنسيين أنفسهم من أمثال تودوروف وجيرار جنيت في دعوتها لشعرية تاريخية جديدة. وتَمَّتْ الندوة الدولية العالمية التي نظمها مركز البحث في الأدب الكيبيكي عام 1986 بجامعة لافال ونُشِرَتْ وقائعها تحت إشراف ك. موزان نفسه عام 1989. ثم ظهور عمل جماعي لا يقل أهمية تحت عنوان « التاريخ الأدبي اليوم» أشرف عليه كل من روجي فايول وهنري بهار وهما من أعلام النقد الأدبي الحديث، فضلا عن الكتاب الجماعي الذي أشرفت عليه إيفا كوشنر تحت عنوان «تجديدات في نظرية التاريخ الأدبي» (1989)، وستلاحظ أن أغلب الأبحاث -وكذا المساهمين والمشرفين على هذه الأعمال- صدرت عن فضاءات خارج أوروبية، وستعكس انخراط جيل جديد من مُنَظِّري الأدب ودارسيه في التحول بنظرية الأدب من مجال شكلاني/ نَصِّي ضيق إلى مجال مفتوح يُدْخِلُ التاريخية والتحولات المجتمعية وتاريخ الأفكار والتلقي التاريخي في دراسة الأدب بحثا عن رؤية جديدة متأثرة بالهويات والإقليميات والخصوصيات، وترسيخ التقاليد الأدبية في ارتباط وثيق بين ما هو سياسي وثقافي بما هو أدبي. ومن ثم جاءت ترجمتي لهذا الكتاب

الذي شكل نقلة نوعية في التعاطي مع تاريخية الأدب باعتماد نظرية تعدد الأنساق التي طورها ك. موازان بالاستناد إلى ميراث الشكلانيين وبعض المنظرين كيوري لوتمان وإيتمار إفن زوهار كلاوديو كيين. ولما كان تاريخ الأدب العربي قد اجْتَرَّ لأمد طويل المقاربات التقليدية في تاريخ الأدب مع لانسون وتلاميذه الذين عادوا إلى الجامعات العربية (طه حسين ومحمد مندور ومن بعدهما شوقي ضيف على سبيل المثال)، ارتأيت أن أكتب في الموضوع كتابا أعرض فيه التَّجديدات التي لحقت مفهوم تاريخ الأدب، فكان كتابي «مفهوم التاريخ الأدبي: مجالات التوسع وآفاق التجديد» (2008). وجاءت ترجمة كتاب «ما التاريخ الأدبي؟» إلى اللغة العربية لتوسيع هذا النقاش حول هذه المقاربات الجديدة التي من شأنها أن تجعلنا نعيد كتابة تاريخنا الأدبي وتَلَقِّيه، سواء من منظور نسقي أو غيره. وفي هذا الإطار تندرج ترجمتي لمقالات تأسيسيَة مُطَوَّلَة نُشِرَتْ في مجلات عربية: (التاريخ الأدبي باعتباره خطابا علميا، لموازان نفسه، مجلة فكر ونقد و(التاريخ الأدبي ووسائل الإعلام» لروجي أودان» ((مجلة نوافذ ع 34، 2005)، وكذا «التاريخ الأدبي والمعلوميات (مجلة علامات في النقد 2003)، وغيرها. كما نعتزم التحضير لندوة وطنية تحت عنوان «طرائق كتابة تاريخ الأدب المغربي: المُنْجَزُ والآفاق» برحاب كلية الآداب ابن زهر في أمل توسيع النقاش في الموضوع باتخاذ موضوع تاريخ الأدب المغربي نموذجا للتجريب والمساءلة.

■ **مجلة البلاغة والنقد الأدبي:** فِعْلُ الترجمة إغْناءٌ للبحث العلمي، وجسْرٌ للمثاقفة بين المعارف والثقافات المختلفة، كيف تُقَوِّمون مساهمتها في تطوير الدراسات النقدية العربيةَ؟

● **الجواب:** لم يعد هناك شك في قيام الترجمة بهذا الدور على جميع المستويات. فتلك حقيقة قائمة لا يُنكرها سوى مُكابر عنيد. وإنما السؤال الجوهري ينصب في ماذا نترجم؟ وكيف؟ وهل لدينا رؤية في الترجمة على الصعيد العلمي والجامعي، وحتى لدى أصحاب القرار؟ ولا شك أن الدرس النقدي العربي الحديث لم يكن ليصل إلى ما وصل إليه من تنوع في المقاربات، وعُمْق في الطرح لولا انفتاحه على الترجمة كوسيط فعال في إغناء تجربتنا النقدية والفكرية. فكثير من المفاهيم والنظريات المترجمة أسهمت إسهاما كبيرا في الإقلاع بحركة النقد الأدبي. يكفي أن تفتح أي كتاب في النقد الأدبي لتكتشف أثر هذا التأثير، وهذا الغنى والتنوع في المفاهيم والمصطلحات والطروحات. البعض يذهب إلى حد اعتبار بعض ما يُؤَلَّف في النقد والمناهج لا يعدو كونه إعادة إنتاج، بل نَسْخا وسَلْخا واستلابا ثقافيا شاملا عن طريق الترجمة غير المباشرة. وأعتقد أن الترجمة ما لم «تتَمَأْسَسْ» إن صح التعبير، ويتم تنظيم عمل المترجمين في هيئات أو منظمات أو جمعيات ستكون النتيجة هي ما وصلنا إليه من تضارب في الترجمات وتكرارها وقصورها، ما جعل سِمَةَ الفوضى وتَشَتُّتَ الجهود والقصور هي القاعدة. فهل تعلم أن بعض الترجمات في النقد الأدبي تكررت سبع مرات كما حصل مع كتاب رولان بارث Introduction a l'analyse structurale du récit، أو أربع ترجمات لكتاب دو سوسير Cours de linguistique générale واللائحة طويلة بما يشبه الظاهرة. والمثالين اللذين ذكرتها هنا غَيض من فيض. ومن غير شك أن لهذا التضارب والفوضى أثر كبير في تلقي أي معرفة كيفما كانت طبيعتها بما في ذلك النقد الأدبي. لكن، وكما أشرت في تقديمي للترجمة الجماعية لكتاب «نظرية الأدب»، ينبغي أن نقرأ دلالتين في هذا التفاعل غير المتكافئ طبعا: أولا المسافة الزمنية التي تفصل بين ظهور الأصل والترجمة لنجد أنفسنا أمام مشكلة أخرى تتصل هذه المرة بمدى تفاعلنا مع نظريات نقدية غربية نستأنف نحن النظر فيها والانشغال بها بينما يتم تطويرها أو حتى تجاوزها في مَنْشَئِها،

وهذا يطرح انتظام وثيرة الترجمة في حقل معرفي معين، وكيف يساعد ذلك على تبيُّن التأثير الذي تخلفه الترجمات في مواكبة كل جديد في نقدنا العربي. وثانيا لماذا يتخذ هذا التفاعل بُعدا أحادي الاتجاه، أو بعبارة أخرى متى سيُسهم العقل النقدي العربي الحديث في بلورة تصورات نقدية ولا يكتفي بالأخذ والاقتباس دون العطاء. يبدو أننا انخرطنا بشكل محموم في عملية تلقي مؤسلبة للذات وللهوية، ولم نعد نطرح حتى سؤالا سبق لنقاد كبار أن طرحوه، منهم مثلا جبرا إبراهيم جبرا وسيد البحراوي خاصة في كتابه الذي أعتقد أنه لا يزال راهنيا « البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث» .

■ **مجلة البلاغة والنقد الأدبي:** دعوتم إلى تبني وتجريب المنهاجية النسقية ونظرية تعدد الأنساق في كتابة تاريخ الأدب ودراسته. ما الذي يعطي، في نظركم، لهذه المنهجية كل هذا الدور الامتيازي؟

● **الجواب:** أولا، هذه الدعوة جاءت بعد اطلاعنا على بعض التجارب في فضاءات متباينة تبنت هذه النظرية في كل من الكيبيك (جامعة لافال بمونتريال) وإسرائيل إيتمار (أفن زوهار)، ناهيك عن المجلدات العشر التي أرّخت لتاريخ الأدب الإيطالي من منظور نسقي تحت إشراف المؤرخ الإيطالي المعروف «ألبرطو آسور روزا». نظرية الأنساق المتعددة تروم الإحاطة بكل العناصر (عناصر النسق الداخلية والخارجية) التي تحيط بنشأة الأدب في مرحلة تاريخية، فهي تأخذ في الاعتبار النسق الثقافي والنسق اللغوي والنسق الفكري، ولا تفصل بين المستويات المنهاجية والابستمولوجية والتداولية. تفترض المقاربة النسقية المتعددة أن دراسة الأدب جزءٌ من كُلٍّ يتضمن ملابسات إنتاج النصوص ونشرها وتوزيعها وتلقيها، وتأخذ في الحسبان دور المؤسسات كالمدرسة والجامعة والسلطات التشريعية المختلفة، كالأكاديميات والجوائز الأدبية والتلفزيون والحقل الثقافي، دون الحسم في مسألة أي من هذه العناصر يحظى بالأولوية قياسا إلى غيره. إنها مقاربة مفتوحة ومنفتحة، وتنطلق من المستوى التجريبي، وتؤمن بمبدإ التعقيد والتشابك الذي يسم تناول أي ظاهرة إنسانية حية، وتشدد على مبدإ الملاءمة بين النظرية وموضوعها. أما الثنائية التقليدية للشكل والمضمون، فقد طرحت نظرية تعدد الأنساق استبدالها بالانتقال جيئةً وذهابا من المقاربة الدياكرونية (التعاقبية) إلى المقاربة السانكرونية (التزامنية). حيث يُمكن ضبط العلاقات والتعالقات بين الداخل نصي والخارج نصي في التحولات الأدبية. وكبار النقاد في الغرب (لانسون في التاريخ الأدبي التقليدي، ياوس وإيزر في جماليات التلقي، وبول ريكور في التأويل مارسوا -ضمني- وبأشكال متفاوتة في الوعي والطرح، التحليل النسقي كما يقول موازان في كتابه الأخير «ظاهرة الأدب» (2005)، الذي هو امتداد وتوسيع في تأمل الظاهرة الأدبية من منظور نسقي وتاريخ أدبي أوسع. لا يجب أن ننسى نجاعة هذه المقاربة لدى استاذنا محمد مفتاح الذي استثمر جوانب من هذه النظرية التي طبقها على جوانب من الثقافة والفكر المغربيين في كتابه الذي نال به جائزة المغرب للكتاب عام 1994 «التلقي والتأويل: مقاربة نسقية». لكن المشروع وقف عنده للأسف ولم يُستكمل بأبحاث ودراسات شمولية على حد علمي المتواضع.

■ **مجلة البلاغة والنقد الأدبي:** المتابع لحركية النقد العالمي يجد أن النقاد يتحدثون عن المنهجية المركبة بديلا عن التعصب للمنهج الواحد، وهذا ما برز بوضوح في مجال الدراسات الثقافية. كيف تقربون هذا التوجه من القارئ العربي؟

● **الجواب:** أعتقد أنك تشير لما يصطلح عليه «المقاربات المتعددة الاختصاصات» أو «التناهج» كما

يحب عبد الله العروي تسميته، تمييزا له عما يسمّى بـ «المنهج التكاملي» الذي أراه نوعا من «البريكولاج» إن صح التعبير. وكما تعلم، فقد لعبت الدراسات الثقافية ولا تزال دورا كبيرا في لفت الاهتمام إلى موضوعات جديدة (المرأة-الأنا والآخر-الذات-النوع (الدراسات الجندرية)-الهوية، التمثلات الثقافية...) من منظور يستند إلى دور الثقافة وإيلاء أهمية كبرى لتداخل المناهج عبر تنويع مداخل البحث وصولا إلى استكناه أنساق ثقافية تستبطن الواقعي والمتخيل والرموز والأحلام والتصورات ومختلف القيم التي تسود في مجتمع معين، وهو ما لا يتم، طبعا، دون كسر الحواجز بين التخصصات المعرفية (تاريخ الأدب، النقد الأدبي، الأنثربولوجيا، علم النفس، تاريخ الأفكار، التقاليد الأدبية، بعض عناصر المناهج النقدية المختلفة،...). وهذا النوع من القراءة ليس جديدا كل الجدة، فلدينا في مقاربات إدوارد سعيد والعروي والجابري وأركون وهشام جعيِّط وهشام شرابي وعلي زيعور إرهاصات لهذا التعدد المنهاجي، لكن جيلا جديدا من الباحثين وعلى رأسهم الناقد السعودي عبد الله الغذامي وحسن البنا عز الدين وعبد الله إبراهيم ونادر كاظم وإيهاب حسن وآمال قرامي (أشير بالخصوص إلى أطروحته الضخمة حول «الاختلاف في الثقافة العربية الإسلامية»)، وكلهم تلقفوا هذا المنهج وطبقوه على جوانب من التراث والأدب العربي. وأنوه هنا بالنتائج التي توصل إليها الباحث المغربي إدريس الخضرواي في كتابه «الأدب موضوعا للدراسات الثقافية» بخصوص تمثلات هذه المقاربة في نقدنا العربي الحديث، وكذا التشريح الذي قام به الدكتور سعيد علوش لهذه المقاربة نفسها، رغم عنفها النقدي والسجالي، في كتابه «نقد ثقافي أم حداثة سلفية» وتطبيقاتها على نماذج عربية رائدة. لكن تجب الإشارة إلى أن تطبيقات النقد الثقافي تظل محتشمة في نقدنا العربي الحديث. والنقد الثقافي أو الدراسات الثقافية غدت اليوم موضة في النقد الأدبي العربي الحديث أكثر مما تم تَمَثُّلُ الأبعاد الفلسفية والإيديولوجية في ظل سيادة الجهود الفردية والخاصة، المقتصرة على نماذج محدودة، فضلا عن غياب الاستمرارية وبقاء أطروحات جامعية على الرفوف دون أن تعرف طريقها للنشر، مما يجعل تقييما لآفاق المقاربة المتعددة الاختصاصات التي تتوسل بها الدراسات الثقافية أمرا صعبا ومغامرة شائكة أمام فقر المعطيات وانحسار المعلومات. وكما تعلم، فإن تقييم التجارب النقدية لهذه المقاربة أو تلك يعتمد على المدد الطويلة (عقد أو عقدين على الأقل) حتى نستطيع رصد التحولات والنتائج. فمَن يدّعي اليوم أنه يستطيع الحسم في طبيعة وعدد المناهج النقديةالأدبية المطبقة على النصوص الأدبية دون أن يقع في الاختزال والتبسيط، وهما إجراءان لا يقدمان صورة دقيقة عن الوضع النقدي فكيف بالثقافي والفكري والعلمي في ظل تسارع المعلومات وانتقال الأفكار وتحولها بفضل الثورة الرقمية التي لم يَنْجُ النقد الأدبي، ولا حتى الوضع الاعتباري للأدب، من تسارعها، ولا تمنح المتتبِّع حتى الوقت الكافي للقيام بتقييمات ترصد حالة الأوضاع عند نقطة محددة.

■ **مجلة البلاغة والنقد الأدبي:** مما لا شك فيه أن دور الناقد لا ينحصر في مجال النقد الأدبي والفني، بل يشمل كذلك شق القنوات الثقافية والحضارية التي يجب أن تَتَفَتَّقَ منها التيارات الفكرية المتجددة. كيف تنظرون إلى الدور الريادي الذي يتعين على النقاد أن يقوموا به في صياغة العقل العربي المعاصر؟

• **الجواب:** سؤالك مهم جدا لأنه يشير إلى البعد الفكري والحضاري للنقد الأدبي. والنقاد في هذا صنفان: فبعضهم يقتصر في عمله على الاشتغال بالنصوص الأدبية من خلال مقاربة نقدية واحدة تتكرر عنده في أعمال متعددة، أو ينتقل من منهج أو «طريقة» نقدية إلى أخرى بحسب تطوره الذاتي والمعرفي

وتفاعله مع كل جديد في الميدان دون أن يغادر دائرة النصوص الأدبية والنقد الأدبي. إنهم نقاد التخصص الدقيق. في مقابل ذلك نجد صنفا آخر من النقاد يجعل من الممارسة النقدية البحتة جِسْرَ عبورٍ إلى الفكر والحضارة فيمزج بين النقدي والفكري، وهنا يصل هذا الصنف إلى نوع من التشبع الفكريّ والمنهجي يجعلهم يشتغلون بنصوص مختلطة ومتقاطعة تغيب فيها الخصوصية أو الاقتصار على حقل معرفي محدد.

■ **مجلة البلاغة والنقد الأدبي:** هناك من يتحدث عما يشبه الفوضى النقدية والأدبية التي تُدْخِلُ الإبداع الأدبي العربي في متاهات جانبية تؤثر على مردوديته ونجاعته. في رأيكم، هل فشل النقاد العرب في بناء أسس نظرية عربية أصيلة بعيدا عن الانغلاق والتقوقع؟ وما السبب في ذلك؟

● **الجواب:** الفوضى التي تشير إليها هي ظاهرة صحية وقائمة، وهي موجودة في حقول معرفية أخرى. وكما تعلم فنحن لا ننشد من الظواهر الثقافية أن تكون منسجمة ولا منتظمة. فهي، شأنها شأن كثير من المنتجات المجتمعية، تخضع لإكراهات السوق الثقافية إذا صح التعبير. والسؤال في نظري هو حول المردودية والفعالية التي يمكن نشدانها في أي نشاط نقدي أو فكري. وينطبق على النقد ما ينطبق على جودة المنتوجات من عدمها، فالزبد يذهب جُ‚فاءً وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض. الكثرة والاختلاف في ما نرى من إنتاجات نقدية أدبية قد يكون ظاهرة إيجابية شرط أن نفسح المجال أيضا لنقد النقد الذي يتتبع العملية النقدية ويقيمها ويفتح لها سبلا من التوسيع والتطوير. أما الشق الثاني من السؤال، فإن لي تحفظا بسيطا حول عبارة بناء أسس نظرية عربية أصيلة. لا أعتقد أن للنظرية هُويةً خالصةً. فلا وجود لنظرية نقدية فرنسية أو بريطانية أو يابانية... . في العالم القديم كانت مثل هذه التصنيفات تمليها دواعي جغرافية ناتجة عن الانعزال والتقوقع، فنتحدث عن النظريات اليونانية أو الرومانية أو الهندية في النقد أو الفلسفة. إلا أنه من الصعب اليوم أن نتحدث عن هويات نقدية أو فلسفية أو فكرية من منظور وطني أو قومي أو ديني لأن التقاطع والاشتراك يطغى على الخصوصية. وربما ينطبق ذلك أكثر على النقد العربي الحديث في علاقته بالنقد الوافد علينا من بلاد أجنبية. من يدعي اليوم أنه يستطيع تشييد نظرية عربية خالصة، فهو إما مُدَّعٍ أو مغرور. تأسيس نظرية نقدية عربية لا يعدو أن يكون وهما أو يوتوبيا. أولا، لأن سياق إنتاج النظرّيات في هذا المجال هو سياق له شروطه الخاصة، فنحن لم نصل إلى مستوى معين من التجريد النظري للمفاهيم والتصورات كما هو حاصل في النظريات النقدية والفلسفية الغربية التي استندت إلى ميراث نقدي وفلسفي ممثل في عصر الأنوار، ناهيك عن الإنجازات الفلسفية الكبرى ممثلة في أنساق فلسفية كبرى كان للنقد نصيب وافر من التأثر بها (الماركسية - التحليل النفسي - الوجودية ...إلخ). وهي شروط وسياقات لم يعرفها العرب في العصر الحديث، وإنما أعادوا إنتاجها عن طريق الترجمة والاقتباس حَدَّ أنك اليوم تستطيع أن تقرن مسار نقاد عرب كبار بعلَم من أعلام النقد في الغرب، أو بتيار نقدي أو تيارات معينة. فنحن مُنفعلون بالمعرفة أكثر مما نحن منتجون لَها. وهذا وضع صحي قائم. لكن الغريب في الأمر أننا لا نطرح السؤال نفسه عندما يتعلق الأمر بتخصصات لا تقل أهمية، مثل الفيزياء أو البيولوجيا أو الرياضيات. مع علمنا ان الإجابة واحدة- وهي غياب الشروط والسياق الذي يساعد على إنتاج معرفة أصيلة ذات خصوصية. ومع كل ذلك أقول: إن لغياب التنظير النقدي والمراكمة النوعية أثر كبير على تكرارنا للنظريات الغربية واستهلاكها إلى حد اعتبارها من المقدسات . لقد تحصّل لدينا طيلة قرن ويزيد مَنتَج نقدي تتفاوت أهميته ومكانته في خريطة النقد العربي الحديث، وما صُنِّف من كتب كثير،

من السردية إلى التخيلية:
بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي[1]

عبد الخالق عمراوي[2]

يأتي كتاب الباحث سعيد جبار «من السردية إلى التخيلية» في سياق المشروع العلمي الذي دشنه قبل سنوات خلت، بدءا بكتابه الأول «الخبر في التراث العربي»، وهو محاولة في العمق لتقليب أوراق تراثية زاخرة بدُرَر سردية قلما انتبه إليها النقاد والباحثون، وكثيرا ما انصرفوا عنها إلى ما تتيحه الرواية الحديثة من إمكانياتٍ فنّية، وما تختزله من قضايا كونية أو مجتمعية.

لقد اشتغل الباحث في كتابه على ثلاثة نصوص، هي كتاب «الاعتبار» لأسامة بن منقذ، «السيرة النبوية» في بعض تحولاتها التاريخية، ثم خطاب الرحلة من خلال «الرحلة العياشية». والقاسم المشترك الذي يجمع بين النصوص -حسب الباحث- هو «أنها تحكي ما وقع فعلا»[3].

ويبرر سعيد جبار سبب اختياره لهذه المنظومة السردية «بأنها تمثل تنويعا في التجليات السردية التي يتفاعل فيها الواقعي بالتخييل في نسق سردي منسجم يساهم في بناء دلالة خاصة»[4].

ويقع الكتاب في مائتين وأربع عشرة صفحة موزعة على مقدمة وبابين:

الباب الأول عبارة عن مبادئ ومفاهيم ويضم فصلين:
الفصل الأول: حول المنهج
الفصل الثاني: حول المفهوم «التخييل».

الباب الثاني عبارة عن مقاربات نصية، ويضم ثلاثة فصول:
الفصل الأول: حدود التخييل في الكتابة عن الذات.
الفصل الثاني: السرد السيري وإشكالاته.
الفصل الثالث: التفاعلات الخطابية في السرد الرحلي.

وانطلاقا من أن كل بحث يطمح إلى حيازة نسبة كبيرة من العلمية، كان لا بد من تحديد المنحى المنهجي الذي يروم الباحث تأسيس تحليله عليه، فكانت السرديات التوسيعية اختيارا ملائما له لبناء نسق

---

1 - منشورات ضفاف و دار الأمان، ومنشورات الاختلاف. الدار البيضاء - الجزائر. ط1. 2013.

2 - أستاذ باحث في السرديات. الرباط. المغرب.

3 - **من السردية إلى التخيلية**: ص7.

4 - نفسه. ص7.

يضمن التكامل والتجانس، ويتغيى ملامسة النصوص في عمقها بعيدا عن الإسقاطات المفاهيمية التي تزخر بها المناهج، التي تؤدي حتما إلى خنق النص،

ولأن السرديات التوسيعية تطمح -هي الأخرى- إلى الانفتاح على كل الحقول المعرفية التي تتقاطع معها أو تغترف منها، كان الميل إلى التداولية هو المعبر الذي اتخذه الباحث للانتقال من «الأنساق البنيوية إلى الأنساق الدلالية»[1]

وبعد أن صارت الدراسات السردية إلى الباب المسدود بفعل طغيان المقاربات الشكلية الضيقة، صار السؤال المؤرق هو كيفية الانتقال من اللفظ إلى الدلالة؟ وهنا سجل الباحث أن أعمال ميخائيل باختين، ساهمت في تحقيق تحول مفصلي يروم بناء تصور جديد ومغاير يُغَلِّبُ جانب الدلالة في مقاربة النص السردي، يظهر ذلك من خلال المفاهيم التي نحتها، كالحوارية وتعدد الأصوات والتعدد اللغوي، وقد مهدت هذه المفاهيم الطريق لمفهوم جديد هو العَبْرُ لسانية باعتباره إرهاصا خفيا يؤشر على تلمس عتبات الدلالة التي يسعى إليها الباحث، «فالطرح الباختيني فتح الباب على مصراعيه من أجل مقاربات منهجية تتجاوز اعتبار النص إنتاجا لغويا خالصا، لتجعل منه إطارا متعدد الأبعاد وذا بعد معرفي يضمن جسر التواصل بين المرسل والمتلقي»[2].

يحدد الباحث هدفه، وهو البحث عن الجانب الدلالي الذي ظل مُغَيَّباً في النظرية السردية، وهذا الجانب الدلالي كامن في النظرية التداولية، وقد قدم أهم التعاريف التي قاربت هذه النظرية، مع التوقف عند الأقطاب الرائدة فيها، والتي تركت بصمات واضحة، مثل بورس وموريس وأوستين وغرايسوويلسون ووسبيربر وأوسويلد ديكرو، وسيرل وآن ربول...، وبعد استعراض ملامح النظرية التداولية، يقدم الباحث ثلاثة نماذج مركزية، لها إسهامات مضيئة في ترسيخ النظرية وتوطيد أركانها. يمثل أوستين النموذج الأول، ومحور عمله التمييز بين «العمل القولي» و«العمل المتضمن في القول»، وفي السياق نفسه طور النموذج الثاني الذي يمثله سيرل. أما غرايس الذي يمثل القطب الثالث فهو ينحت مفاهيم جديدة تتجاوز ما توقف عنده كل من أوستين وسيرل، مستبدلا «عمل القول» و«متضمن القول» بـ «الدلالة الطبيعية» و«الدلالة غير الطبيعية».

وتتمثل الخلاصة التي وَدَّ الباحث إبلاغها القُراءَ في وجود ثغرة تركتها الدراسات السردية، بتركيزها على الجانب الشكلي من الخطاب، مُهْمِلَةً جانب الدلالة. وهو ماسعت التداوليات إلى تداركه. ويبقى السؤال الإشكالي والجوهري هو كيفية إيجاد الطريقة والكيفية التي تُؤَمِّنُ الانتقال من الدراسة التداولية الخاصة بالخطاب اليومي المُنْجَز إلى الدراسة الخاصة بنصوص تخييلية لها بنياتها الخاصة وتركيباتها وسياقات إنتاجها (ثقافيا وايديولوجيا) كالسيرة النبوية مثلا. وهذه إحدى مجازفات البحث، المتمثلة في تطويع آليات النظرية التداولية وإخضاعها لطبيعة نصوص مغايرة لما دأبت على دراسته.

وقبل رصد تصور التداوليين لمفهوم التخييل، فضل الباحث تأطيره ضمن رؤية واضحة تتغيى تدقيقه حسب الحقول المعرفية المشتغلة عليه، فجاءت البداية مع الفلسفة اليونانية التي كانت سباقة إلى

1 - نفسه. ص8 .

2 - من السردية إلى التخيلية: ص21.

طرحه بشكل خَفِي عبر مفهوم المحاكاة التي صاغ أسسها أرسطو. وكان للفلسفة الإسلامية أيضا نصيب في إثارة المفهوم وإن بشكل مغاير، حيث نجد الكندي يوظف مفهوم «التوهم»، وهو مفهوم قريب من مفهوم «التخييل» والأمر نفسه ينطبق على إخوان الصفا، وهم يوظفون مفهوم «المتخيلة»، لكن مع ابن سينا سيعرف المفهوم نقلة نوعية، إذ يستحضر «التخييل الذهني» القائم على الصور السمعية البصرية.

وقد هيمن مفهوم «التخييل» على حقل الدراسات البلاغية، لكن الباحث ركز اهتمامه على ثلاثة أعلام رئيسة شكلت بأبحاثها ومقارباتها لبنة أساسية في صياغة تصور أولي لمفهوم التخييل، ويتعلق الأمر بابن وهب الكاتب وعبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني.

فالتخييل عند ابن وهب يتداخل مع مفهوم «الكذب المحمود» «الذي لا يطابق الواقع، وإنما يحيل عليه بشكل من الأشكال، وهو الذي يمكن أن نصنف فيه «التخييل» باعتبار مقاصده المرتبطة بتحريك المشاعر والتأثير في النفس وانفعالها»[1].

أما عبد القاهر الجرجاني، فقدم مقاربة نستطيع التقدم بها خطوة نحو الأمام لفهم «التخييل» والإحاطة بميكانيزمات اشتغاله،إذ أفرد فصلا خاصا تحت عنوان «في الأخذ والسرقة وما في ذلك من التعليل وضروب الحقيقة والتخييل». ليخلص إلى أن «التخييل» يتأسس على ثنائية القرب والبعد من الحقيقة، نافيا في الوقت ذاته مبدأ التصديق. فالتخييل عنده قائم على التوهم والخداع، وهو خاصية شعرية بامتياز. قال الجرجاني متحدثا عن التخييل: هو «ما يثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى»[2].

ويمكن القول: إن مفهوم التخييل قد اكتمل بناؤه في الدراسات البلاغية العربية على يد حازم القرطاجني، فقد قدم تصورا متكاملا ساهم في إرساء نظرية لهذا المفهوم، بل أبدع في نحت مفاهيم محايثة له من قبيل: «التخيل»، «القوة المخيلة» و«القوة المتخيلة». وتتمثل خلاصة اجتهادات حازم القرطاجني في الابتعاد عن ثنائية الصدق والكذب، والارتكان إلى الجانب النفسي الذي يحدثه التخييل في نفس المتلقي، إننا أمام تصور جديد سيجد له امتدادا في نظريات التواصل الحديثة، وفي نظرية التلقي حين يتم الالتفات والتركيز على ذات المتلقي. إن التخييل هو أس الإبداع الشعري ومبتغاه، وهو يستهدف الجانب النفسي في المتلقي دون الجانب العقلي، والقصد منه الإقناع، ليس بالحجج المنطقية، ولكن بالاستمالة النفسية للمتلقي.

هذه هي الخلاصات التي انتهى إليها الباحث من وقوفه على مفهوم «التخييل» عند حازم القرطاجني، باحثا عن الجذور المؤسسة له، وقد اعتبره بحق «واضعا لأسس نظرية للتخييل في الثقافة العربية الإسلامية»[3].

ويبقى مفهوم التخييل من بين أكثر المفاهيم ارتحالا بين الحقول المعرفية. وهذا ما وصل إليه لوران جيني الذي قال: «الحالة التخييلية لعالم أدبي ما ليست مجزأة بالقوة وليست مستقرة تاريخيا، فالتخييلية

1 - نقلا عن «من السردية إلى التخييلية». ص48.

2 - نقلا عن «من السردية إلى التخييلية». ص49.

3 - من السردية إلى التخييلية: ص49.

مفهوم متغير تاريخيا تحكمه المعطيات والخلفيات الفكرية»[1]، ويسعى ماري شيفر إلى تأطير مفهوم التخييل تأطيرا أنتربولوجيا بهدف معرفة الميكانيزمات المتحكمة في إنتاجه، يقول «عملي هذا يتموقع في مستوى أولي: فالأمر يتعلق بمحاولة فهم الأسس الأنتربولوجية للتخييل»[2].

لكن كيف عالجت الدراسات التداولية مفهوم التخييل؟

رغم انصراف معظم الخطاب التداولي لدراسة أشكال خطاب الحياة اليومية وما يفرزه من صيغ تهدف إلى إنجاز أفعال ما، فإن هذا الخطاب لم يغفل جانب التخييل باعتباره أحد تجليات التواصل الإنساني. وتبقى أعمال آن روبول أساسية في هذا السياق، وهي ترسي دعائم المقاربة التداولية لمفهوم التخييل، الذي هو خطاب «يتداخل فيه الصادق والكاذب على مستوى الفضاءات والشخصيات والأزمنة والأحداث، لكنها تتآلف جميعها لتكون عوالم غير صادقة ولكنها تلميحية»[3].

وخلاصة القول: إن الخطاب التخييلي ليس بالضرورة منافيا للواقع ومخالفا له، بل قد يكون واقعيا، ثم يستغل استغلالا تخييليا لتمرير مضامين أو إبلاغ رسائل للمخاطب.

ومقصدية هذا القول أن التخييل الذي يسعى سعيد جبار إلى مقاربته يتعلق أساسا بحقائق ومحكيات تاريخية واقعية حدثت بالفعل وأنتجت في سياقات مغايرة لزمن تلقيها ومحاورتها. فكيف يتشكل إذاً خطاب التخييل في نص أسامة بن منقذ «الاعتبار»؟

قبل أن يرصد الباحث مظاهر التخييل في نص «الاعتبار»، حاول تجنيس ومنحه هويته ضمن الأجناس الخطابية. ويبدو أنه نص عصي على التجنيس، تخترقه عدة أشكال خطابية، فهو نص سيرذاتي، نظرا لتوفر شرطين أساسيين فيه: هما التطابق التام بين المؤلف والسارد والشخصية، واعتماد الذاكرة أداة حيوية في استرجاع الأحداث، لكن غياب التسلسل الزمني لهذه الأحداث -كمكون رئيس في جنس السيرة الذاتية- جعل الباحث يبحث له عن موقع ضمن «المحكيات». فقد وجد سعيد جبار نوعا من التماثل والتشابه بين شخصية «حماد» في محكيات محمد برادة «مثل صيف لن يتكرر»، وشخصية «أسامة بن منقذ»، فكلاهما يتخذان من الذات مركزا بُؤَريا في تَسْرِيد أحداث ترتبط بفترة زمنية خاصة بحياة كل واحد منهما. كما أنهما اعتمدا العين الانتقائية أو المِصْفَاة في استحضار الأحداث.

وبالضبابية نفسها التي وسمت تأطير الكتاب ضمن جنسين أدبيين هما السيرة الذاتية والمحكيات، يتساءل الباحث عن إمكانية إدراجه ضمن خطاب الرحلة، فهو شبيه في وقائعه وأحداثه بما توفره الرحلة من إمكانات أدبية وفنية. إلا أن الرأي انتهى بالباحث إلى اعتبار نص أسامة بن منقذ نصا قريبا من «المذكرات».

فكيف تشتغل الآليات التداولية في نص الاعتبار؟ أو كيف يمكن إخضاع نص الاعتبار لمبادئ النظرية التداولية؟

---

1 - من السردية إلى التخييلية: ص55.

2 - نقلا عن «من السردية إلى التخييلية». ص 56.

3 - نقلا عن «من السردية إلى التخييلية». ص 59

يعد «المضمون القضوي» من بين الآليات التي تستند عليها النظرية التداولية، ويقتضي هذا المضمون مطابقة الواقع، وهو الأمر المتحقق في نص «الاعتبار». «فالمرسل يقدم أخبارا يعتقد في حقيقتها وصحتها، عاشها أو شاهدها أو سمعها ممن يثق بهم». [1]

وإلى جانب المضمون القضوي تؤسس التداولية مرجعيتها على مفهوم المقصدية؛ أي قصدية المتكلم الخاضعة لمبدأ الصدق. والمقصدية -حسب سبيربر وولسن- مقصدية إخبارية ومقصدية تواصلية. تتحقق الأولى في المادة التي يقدمها أسامة بن منقذ وهو يستقرئ الأحداث والوقائع السياسية والاجتماعية، وما صاحب ذلك من قلاقل في القرن السادس الهجري. ولا تكتفي هذه المقصدية بإخبار القارئ بما جرى، ولكن تحمل في بواطنها موجهات ضمنية لفعل القراءة، وتهدف إلى التأثير في المتلقي مما يجعلها تتقاطع مع المقصدية التواصلية التي تضعنا في صلب التأويل، أي الانتقال من الدلالة الطبيعية إلى الدلالة غير الطبيعية بتعبير غرايس. ومن ملامح هذه المقصدية عتبة النص/ عنوانه. فـ «الاعتبار» رسالة مشفرة تعني أخذ العظة والعبرة مما يُقَدَّمُ ويُحْكَى من وقائع وأحداث، وتتمثل المقصدية التواصلية في استحضار أسامة بن منقذ صورةَ الحيوان كتمثيل لصورة الإنسان في ظلمه وطغيانه.

إن مؤلِّفَ «الاعتبار» ينسج خطابا وعظيا إخباريا يقود نحو تجاوز الدلالة الطبيعية بهدف توجيه القارئ لأخذ العبرة مما آلت إليه أوضاع الأمة الإسلامية في القرن السادس الهجري.

ينتقل الباحث بعد ذلك إلى «السيرة النبوية» التي أكد أنها عرفت ثلاثة انعطافات رئيسة وحاسمة في صياغة أحداثها وتشكيل خطاباتها. تشكلت الانعطافة الأولى مع ابن اسحاق باعتبار كتابه النموذج المؤسِّس لكل الدراسات اللاحقة، منه تمتح القراءات والتأويلات التي تعيد حبك خيوط سيرة النبي صلى الله عليه وسلم. ويشكل نص ابن هشام انعطافة ثانية في مسار سيرة الرسول الكريم،إذ يعد نموذجا في صياغته للنص الأصلي، إنه الصورة المثلى للسيرة. بينما يعد كتاب ابن الجوزي انعطافة ثالثة تسعى إلى تجاوز المتداول في المصنفات السابقة عليه، وتغوص في التفاصيل الدقيقة المتعلقة بحياة النبي صلى الله عليه وسلم من مأكله ومشربه وملبسه ومنكحه.

يقدم نص السيرة النبوية صنفين من الأخبار: الثوابت، وهي الوقائع الحقيقية التي عاشها النبي. والمتغيرات، وتتعلق بالمسارات التي طبعت حياة الرسول، والتي ظهرت في بعض الكتب واختفت في أخرى. وتندرج المتغيرات في إطار ما سماه ابن وهب «الأخبار الظنية»، وهي أخبار تحضر في بعض المتون وتغيب في أخرى، ومن هذه الأخبار تتشكل نواة التخييل التي تمهد الجسر للانتقال من الواقعي إلى التخييلي، فنحن أمام نص سردي توثيقي يحكي ما حدث بالفعل. وحين ينزاح السارد/ المصنِّف إلى التأويل والتعليق نكون أمام التخييل الذي لا يمكن تصنيفه ضمن خانة الكذب الذي يهدف إلى تضليل المتلقي بتعبير التداوليين الأمر يتعلق بسيرة الرسول الكريم.

تبقى الثوابت إذاً ثابتة لا تتغير بتغير الأزمنة والثقافات لأن لها ارتباطا وثيقا بالشخص النموذج (الرسول)، لكن المتغيرات تخضع للتحول والتبدل، لارتباطها بسياق الإنتاج والتداول الذي يفرض تلقيا جديدا، ويضفي لمسة خاصة تسعى إلى ترسيخ هُوية السيرة كنص مكتمل البناء والدلالة.

1 - من السردية إلى التخييلية. ص93..

تداولية النفي والإثبات في اللغة العربية

المدني بورحيس[1]

مقدمة

تفاجئنا اللغة العربية بأسرارها الكثيرة، فبعضها قد تم اكتشافه وتدارسه من قِبل اللغويين قديما وحديثا، والبعض الآخر لا يزال خفيا، ينتظر من يميط عنه اللثام.

ولما كان استعمال اللغة أحد الأسس القوية التي تستند إليها في ضمان استمرارها وتأثيرها، فقد كان ضروريا أن يتم استثمار الإمكانيات التعبيرية الهائلة التي تمنحها هذه اللغة مُسْتَعْمِليها في السياقات التواصلية التي تواجههم أو يواجهونها في الواقع. وعلى رغم تعدد الصيغ اللغوية واختلافها، فإنها لا تخرج عن أحد طريقين لأداء المعنى، هما طريق الإثبات، وطريق النفي، وهما يحضران حضورا هاما في مختلف الخطابات والنصوص، ويحملان أبعادا مختلفة، تتجاوز المجال التركيبي إلى المجالات التداولية التواصلية، ويستمدان قيمتها من الاستعمال الفعلي والإنجاز الملموس في سياقات محددة تحكمها ضوابط دقيقة. فما يُقْصَد بالنفي والإثبات في المجال النحوي؟ وأين يتجلى الجانب التداولي لهذين الأسلوبين؟ وما الوظائف التي يؤديانها في سياقات استعمالها؟ وهل هناك معايير تداولية يخضع لها هذان الأسلوبان؟ وما علاقتها بالصيغ التعبيرية والتواصلية الأخرى؟

1- من المعنى اللغوي إلى الدلالة الاصطلاحية

أ- مصطلح الإثبات: يشير الاستعمال اللغوي لكلمة «ثبت» إلى عدة معان معجمية، منها[2]:

- اللزوم: «ثَبَتَ الشَّيْءُ يَثْبُتُ ثَبَاتًا وثُبُوتًا (...) ثَبَتَ فُلانٌ فِي المَكَانِ يَثْبُتُ ثُبُوتًا، فَهُوَ ثَابِتٌ إِذَا أَقَامَ بِهِ».
- الوضوح: «أَثْبَتَ حُجَّتَهُ: أَقَامَهَا وأَوْضَحَهَا».
- الصحة: «قَوْلٌ ثَابِتٌ: صَحِيحٌ».
- المعرفة: «ثَابَتَهُ وأَثْبَتَهُ: عَرَفَهُ حَقَّ المَعْرِفَة».
- النفاذ: «طَعَنَهُ فأَثْبَتَ فِيهِ الرُّمْحَ أَيْ أَنْفَذَهُ».

تشترك هذه المعاني في مدار لغوي محدد، هو الإمكان والتحقق. فإثبات الشيء هو تحققه عبر الكلام (الحجة) أو السلاح (القتل) أو الذهن (المعرفة).

---

1 - أستاذ التعليم الثانوي التأهيلي، تزنيت

2 - ابن منظور: لسان العرب. باب التاء فصل الثاء.

وفي الاصطلاح، نجد تحديدات عديدة للإثبات، منها ما ورد في كليات الكفوي: «الإثبات: هو الحكم بثبوت شيء لآخر، ويطلق على الإيجاد»[1]. وهو تحديد عام، لا يحدد سياقا للمفهوم، وإن كان يشير إلى جوهره الدلالي، وهو ارتباط شيء بآخر ارتباطا منطقيا أو معنويا أو فنيا أو لغويا. هذا التحديد الاصطلاحي يستدعي المعنى اللغوي، إذ ثبوت شيء لشيء آخر يعني لزومه له لزوما نافذا، واضحا، صحيحا.

ويعرف الإثبات في الاصطلاح النحوي بأنه: «ضد النفي والسلب، وهو حالة تلحق الجمل والمعاني التامة وكل ما يلحقه يسمى مثبتا، أي غير منفي، أو أنه الحكم بثبوت شيء آخر[2]. ففي هذا التحديد تخصيص يتجاوز صفة التعميم في سابقه، وذلك في استعمال مصطلحات نحوية: «الجمل والمعاني وحالة». ومن ثم يضعنا أمام مقولات نحوية دقيقة، حيث لا يمكن فهم الإثبات بوصفه حالة نحوية إلا باستحضارها. فالإثبات مرتبط بمعاني الجمل المستعملة في التركيب، ويفيد بدوره معنى اللزوم والإمكان والتحقق.

وفي معاجم المصطلحات ألفاظ أخرى تؤدي المعنى ذاته لمصطلح الإثبات، أو معنى قريبا منه. ومن هذه الألفاظ، لفظ الوجوب. ففي اللغة: «وَجَب الشَّيْءُ يَجِبُ وُجُوبا أي لَزِمَ (...) يقال: وَجَبَ الشَّيْء يَجِبُ وُجُوبا إذا ثَبَت، ولزِمَ»[3]. والوجوب «في العُرف هو الاستحسان والأولويَة (...). أما الوجوب العقلي، فَقال المتكلمون والحكماء: الوجوب والإمكان والامتناع قد تطلق على المعاني المصدرية الانتزاعية وتصوراتها بالكُنْه»[4]. وهناك لفظ آخر قريب منه هو لفظ الإيجاب، وهو «ما يستدعي وجود الموضوع»[5]، وفي المجال النحوي، «الإيجاب: ضد النفي، والإيجاب في الكلام يكون كونا مثبتا غير منفي»[6]، ومن مشتقاته لفظ الموجب، وهو «الكلام المثبت غير المنفي»[7]، ومن هنا يبدو التقارب بين مصطلحات الإثبات، والوجوب، والواجب، فكلها تفيد دلالة الاتصال التركيبي بين عنصرين لغويين أو منطقيين، للتعبير عن حكم محدد.

ب- مصطلح النفي: تدور كلمة «نفي» حول معنى الابتعاد؛ «نَفى الشَّيْءُ يَنْفِي نَفْيا: تَنَحَّى، ونَفَيْتُهُ أنَا نَفْيا (...). يقال: نَفَيْتُ الرَّجُل وغيْرَهُ أنْفيه نَفْيا إذَا طَرَدْتُه (...) ونَفَى الشَّيْءَ: نَفْيا جَحَدَه»[8]. فالكلمة تشير إلى فعل أو رأي يتم فيه نقل شيء من موقع الإمكان والوجود إلى موقع العدم والغياب.

واصطلاحا، يعرف النفي بأنه «من أقسام الخبر مقابل الإثبات والإيجاب»[9]، و«هو من الحالات التي تلحق المعاني المتكاملة المفهومة من الجمل التامة والتعبيرات الكاملة، وكل معنى يلحقه النفي يسمى

---

1 - أبو البقاء الكفوي: الكليات: معجم في المصطلحات والفروق اللغوية. ص39.

2 - محمد سمير نجيب اللبدي: معجم المصطلحات النحوية والصرفية. ص36.

3 - لسان العرب: باب الباء فصل الجيم.

4 - امحمد علي التهانوي. كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم. 2. 1759.

5 - الكليات: معجم في المصطلحات والفروق اللغوية. ص212.

6 - معجم المصطلحات النحوية والصرفية. ص239.

7 - نفسه. ص239.

8 - لسان العرب. باب الياء فصل النون.

9 - كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم. 2. 1722.

منفيا»[1]. فالنفي، بهذا التحديد، اصطلاح نحوي يرتبط باستعمال المعاني في سياقات تركيبية، بحيث يتم تجريد الجمل من حكم الوجود والإمكان.

وثمة مصطلح آخر يستعمل بدلالة قريبة من النفي، هو السلب، وهو لدى المناطقة «مقابل الإيجاب (...) فثبوت شيء لشيء إيجاب وانتفاؤه عنه سلب (...) الإيجاب إيقاع النسبة الثبوتية والسلب رفع الإيجاب أي الثبوت»[2].

ويتم التمييز بين مصطلحي النفي والجحد، فـ «النافي إن كان صادقا يسمى كلامه نفيا، ولا يسمى جُحودا، مثاله: ﴿مَا كَانَ مُحَمَّدٌ أَبَا أَحَدٍ مِنْ رِجَالِكُمْ﴾، وإن كان كاذبا يسمى جحدا ونفيا أيضا مثاله: ﴿فَلَمَّا جَاءَتْهُمْ آيَاتُنَا مُبْصِرَةً قَالُوا هَذَا سِحْرٌ مُبِينٌ وَجَحَدُوا بِهَا وَاسْتَيْقَنَتْهَا أَنْفُسُهُمْ [الآية]﴾»[3].

هذه المعطيات الاصطلاحية، تفيد وجود حكم عام ذي بعد منطقي في اللغة والعُرف والشرع، فيه يتم البحث عن العلاقة بين أمرين اثنين، فتكون أحيانا ممكنة الوجود والتحقق، فيسمى الحكم إثباتا وإيجابا، والقضية مثبتة أو موجَبة، وتكون أحيانا أخرى معدومة وبعيدة، فيسمى الحكم نفيا أو سلبا والقضية منفية أو سالبة.

2- المقاربة النحوية لمسائل الإثبات والنفي

توجد في النحو العربي قضايا عديدة تتصل بالتركيب اللغوي وأحكامه، وقد حاول النحاة العرب قديما أن يقدموا جهودا كبيرة لتوضيحها، خدمة للغة العربية وثقافتها. ومسألة الإثبات والنفي من أهم تلك المسائل، بحكم موقعها المتميز واتصالها بقضايا أخرى تشكل المنظومة النحوية، ففي كل مسألة نحوية إشارات مباشرة أو غير مباشرة إلى أحكام الإثبات أو النفي.

ولم يخصص النحاة العرب مبحثا مستقلا للنفي والإثبات، بل نجد أفكارهم حولها مبثوثة في ثنايا مباحث أخرى، مثل أحوال الكلم والمعارف والأفعال...إلخ.

يرتبط محورا الإثبات والنفي في مصنفات النحاة العرب بالجانب التركيبي وبالمعاني والأحكام التي تؤديها بعض التراكيب، فالإثبات حالة الجملة التي يتم فيها إسناد حكم الإيجاب، والنفي حالة نقيضة، فيها حُكْمُ سَلْب. وهذان الحكمان لا يختصان بنوع محدد من الجمل، بل نجدهما في الجمل الاسمية والفعلية، في الإخبار والطلب والاستفهام... ومن مظاهر حضور مسائل الإثبات والنفي في المجال النحوي، ما يلي:

- **المصطلحات**: تحضر في مصنفات النحاة العرب عدة مصطلحات تتصل بالنفي والإثبات، وإن كانت نظرتهم إليها تختلف اختلافا جزئيا أو كليا عن الدلالات التي رأيناها سابقا. ومن هذه المصطلحات ما يلي:

أ- الإيجاب: ورد هذا المصطلح بصيغ مختلفة لدى النحاة القدماء، إذ نجده عند سيبويه بصيغة فعلية

---

1 - معجم المصطلحات النحوية والصرفية. ص227.

2 - كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم. 1. 965.

3 - الكليات. معجم في المصطلحات والفروق اللغوية. ص889.

في قوله: «فإن قلت: ما كان، أدخلت عليها ما ينفى به، فإن قلت: ليس زيد إلا ذاهبا، أدخلت ما يوجب كما أدخلت ما ينفي»[1]، وبصيغة اسمية في قوله: «فمعنى ليس النفي كما أن معنى كان الواجب»[2]. وورد المصطلح أيضا عند الزمخشري (ت 538هـ) في قوله: «والمستثنى بإلاّ بعد كلام موجب نحو: جاءني القوم إلا زيدا، أو بعد كلام غير موجب نحو: ما جاءني أحد إلا زيدا»[3]. ونجد المصطلح بصيغة مصدرية عند ابن هشام الأنصاري (ت 761هـ) في قوله: «وأما آية القيامة، فالصواب فيها قول سيبويه: إن «قادرين» حال، أي بلى نجمعها قادرين، لأن فعل الجمع أقرب من فعل الحسبان، ولأن بلى إيجاب للمنفي وهو في الآية فعل الجمع»[4]. والأمر ذاته عند السيوطي (ت 911هـ) الذي يقول: «الإيجاب أصل لغيره من النفي والنهي والاستفهام وغيرها، تقول مثلا: قام زيد، ثم تقول في النفي: ما قام زيد، وفي الاستفهام: أقام زيد؟ وفي النهي: لا تقم، وفي الأمر: قُمْ، فترى الإيجاب يتركب من مسند ومسند إليه، وغيره يحتاج إلى دلالة في التركيب على ذلك الغير»[5]، وهو ،بذلك، يلخص موقف النحاة السابقين من مسألة الإيجاب وفروعه في التركيب العربي، فهم لا يقدمون تعريفا لهذا المصطلح، مما يدل على أنهم يعدونه أصل الكلام، ولذا استعملوه مفترضين معرفة المتلقي بدلالته الواضحة.

بـ **الإثبات**: يكثر إيراد هذا المصطلح لدى النحاة العرب، ومن ذلك قول ابن جني: «قولك: قام، فهذا لإثبات القيام، وجلس لإثبات الجلوس، وينطلق لإثبات الانطلاق، وكذلك الانطلاق ومنطلق، جميع ذلك وما كان مثله إنما هو لإثبات هذه المعاني لا لنفيها»[6]، وقول الزمخشري: «بلى تختص بالمنفي خبرا أو استفهاما، وأجل وجَيْرِ تختصان بالخبر نفيا وإثباتا»[7]، وقول ابن هشام -تعليقا على أحد الأبيات الشعرية-: «إذ المعنى أنه باليقينَ فنحن نرجو خلاف ما أتى به لانتفاء اليقين عما أتى به، ولو جزمه أو نصبه لفسد معناه، لأنه يصير منفيا على حدته كالأول إذا جزم، ومنفيا على الجمع إذا نصب، وإنما المراد إثباته»[8]، ويَسْتَعْمِل صيغة أخرى للمصطلح، هي «ثبوت» في قوله: «وفي لم: حرف جزم لنفي المضارع وقلبه ماضيا، ويزيد في لما الجازمة: متصلا نفيه متوقعا ثبوته»[9]. كل هذه المعطيات النصية تسير في المنحى السابق، إذ تفيد أن دلالة الإثبات هي إسناد حكم الوجود والتحقق للجملة، وهو بدوره يقابل النفي.

ولدى سيبويه استعمال دلالي آخر للمصطلح، يقابل الحذف، في قوله: «وإنما أثبتوا الألف واللام في قولهم: أفضل الناس، لأن الأول قد يصير به معرفة، فأثبتوا الألف واللام»[10]، فـ«أثبتوا» في سياق هذا النص

---

1 - **سيبويه**: الكتاب. 1. 59.

2 - نفسه. 1. 59.

3 - **محمود بن عمر الزمخشري**: الأنموذج في النحو. ص19.

4 - **جمال الدين بن هشام الأنصاري**: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب. ص792.

5 - **جلال الدين السيوطي**: الأشباه والنظائر في النحو. 1. 211.

6 - ابن جني. الخصائص. 3. 75.

7 - الأنموذج في النحو. ص32.

8 - مغني اللبيب عن كتب الأعاريب. ص625.

9 - نفسه. ص 871.

10 - الكتاب. 1. 204.

تفيد معنى الذكر، أي إلحاق الحرفين بالإسم. ويقول الفراهيدي: «والنون الثقيلة لا تسقط في أمر ولا نهي، وهي ثابتة أبدا، إذا أردت توكيد الأمر والنهي»[1]، أي مذكورة في الكلمة دائما.

ت- **النفي**: يَطَّردُ وُرود هذا المصطلح في مصنفات النحو القديم، وبصيغ متعددة، منها الصيغة المصدرية في قول سيبويه: «فإذا قال: ما أتاك أحد، صار ذلك نفيا لهذا كله»[2]، وقول الخليل: «لا يقع النفي إلا على نكرة»[3]، وقول ابن جني: «ألا ترى أنك إذا أردت نفي شيء منها ألحقته حرف النفي فقلت: ما فعل، ولم يفعل، ولن يفعل...»[4]. وورد المصطلح بصيغ أخرى، منها اسم الفاعل واسم المفعول والفعل، يقول سيبويه: «فإن قلت: ما كان، أدخلت عليها ما ينفى به»[5]، ويقول الخليل: «لا يقولون: قائما ما زيد، لأنه لا يقدم منفي على نفي»[6].

هذه المعطيات تبين أن النفي لدى النحاة يقع في مقابل الإيجاب والإثبات، فهو حكم يقوم على علاقة انفصال بين أمرين اثنين في التركيب اللغوي.

- **الأمثلة**: إن النحاة العرب القدماء بَنَوا تحليلاتهم على التمثيل والاستشهاد، وتراوحت أمثلتهم واستشهاداتهم بين ما يتصل بالإثبات وما يتصل بالنفي، وهذه الأمثلة مستقاة من القرآن الكريم والشعر والأقوال المأثورة، وبعض هذه الأمثلة ورد عند النحاة جميعا، وهي الأمثلة المعيارية التي توضع لتوضيح قاعدة أو تفسير مشكل، ومنها: قام زيد، وقعد عمرو، وضرب زيد عمرا، وما زيد قائم، ولن يفعل، وما فعل...إلخ.

- **قضايا التركيب**: تناول النحاة القدماء قضايا نحوية يندرج بعضها في سياق الإثبات، مثل قضايا الإسناد والابتداء والمرفوعات، والبعض الآخر في سياق النفي، مثل قضايا الجزم، وحروف النفي، والعوامل.

نخلص إلى أن النفي والإثبات مسألتان هامتان في النحو العربي، تتصلان بمعظم قضاياه، بل يمكن عدهما من الأسس المعرفية للدراسة التركيبية للغة العربية.

3- الإثبات والنفي وسياق الإنجاز التداولي

إن الأسئلة التي تفرض نفسها بصدد مسألة الإثبات والنفي هي: ما الوظائف التداولية التي يؤديها هذان الحكمان؟ وهل يمكن اعتبارهما فعلين كلاميين؟ وما دور السياق في استعمالهما؟ وما علاقتهما بالصيغ التعبيرية والتداولية الأخرى، مثل الاستفهام والأمر والطلب؟

هذه الأسئلة وغيرها كانت حاضرة في أذهان مُنَظري التداولية المحْدَثين أثناء تحليلهم للقضايا

1 - الخليل بن أحمد الفراهيدي: الجمل في النحو. ص191.
2 - الكتاب. 1. 55.
3 - الجمل في النحو. ص 47.
4 - الخصائص. 3. 75.
5 - الكتاب. 1. 59.
6 - الجمل في النحو. ص305.

الأساسية في الدرس التداولي، فجون لا نشكو أُوستين انطلق في نظريته حول الأفعال الكلامية من التمييز بين الجمل الخبرية والإنشائية، فالأولى تصف أو تخبر أو تثبت حكما يحتمل التصديق أو التكذيب، والثانية تُنجز فعلا معينا. ويبدو أن منطلق هذا التمييز هو نقض ما سماه بـ «الوهم الوصفي» «القائل بأن للإثباتات خصوصا، وللغة عموما وظيفة وصف حالة الأشياء، وأنها إذن صادقة أو كاذبة»[1].

لكن أوستين تراجع عن التقسيم المذكور، لأن «نفس الجملة قد يؤدي التلفظ بها في مناسبات مختلفة إلى أن تدل على جهتين معا: الخبر والإنشاء»[2]، يقول: «قد يقع أحيانا ألا يوجد شيء من قرائن الأحوال والملابسات، أي ألا يوجد ما يمكن أن نقرر ما إذا كان نطقنا بالعبارة دالا على الإنشاء أم لا»[3]، فالصيغة الظاهرية للقول ليست معيارا لتحديد الجملة الإنجازية من غيرها، بل هو سياق التخاطب وظروف الإنجاز. إن أوستين يعترف بأن ثمة جملا خبرية مثبتة أو منفية قد تدرج ضمن الجمل الإنجازية، فتنجز عملا لا قولا، يقول: «وبالتأكيد، فأن تثبت هو بالضبط أن تنجز من كل وجه قوة فعل الكلام، كأن تحذر أو أن تعلن»[4].

وقد أدرج أوستين فِعْلَيْ «أثبت» و«نفى» ضمن قائمة الصيغ الفعلية الدالة على طريقة العرض الوصفي[5]، فجملتا الإثبات والنفي لا تخلوان من دلالات تداولية، خصوصا وأنهما تستعملان في سياقات تخاطبية محددة تساعد في فهم وظيفتها.

ونشير إلى أن الحدود بين النفي والإثبات في الاستعمال اللغوي العربي ليست صارمة، فقد نجد صيغا تفيد النفي مع حذف الأداة النافية، كما يحدث في القسم، يقول الشاعر:

أَقْسَمْتُ باللهِ أَسْقِيهَا وأَشْرَبُهَا   حَتَّى تفَرِّقَ ترْبُ الأَرْضِ أَوْصَالِي

أي: الخمر، أي لن أسقيها ولا أشربها. وصيغا تفيد الإثبات وهي مقرونة بأداة النفي، مثل: أقسمت عليك إلا لبستَ دِرعي، أي الْبَسْهُ[6]. وهذا التداخل يعزز دور السياق في تحديد الصيغة ووظيفتها المقصودة.

فإذا بحثنا في استعمالات الإثبات أو الإيجاب، نجده في سياقات تختلف باختلاف أطراف التواصل والعلاقة بينهم، فمنها ما يفيد التأكيد والإقناع، ومنها ما يفيد التأثير والطلب، ومنها ما يدل على التحسر والتفجع أو المدح والتعظيم أو الشكوى والعتاب، ومن ثم، فهذه الصيغ، وإن كانت خبرية في ظاهرها، فإنها تحمل ما سماه التداوليون «أفعالا كلامية» تخضع لمعيار النجاح أو الإخفاق، والفعل الكلامي يقصد به «الوحدة الصغرى التي بفضلها تحقق اللغة فعلا بعينه (أمر، طلب، تصريح، وعد...) غايته تغيير حال

1 - جاك موشلر وآن ريبول: القاموس الموسوعي للتداولية. ص56.
2 - جون لانشكو أوستين: نظرية أفعال الكلام العامة. ص91.
3 - نفسه. ص47-48.
4 - نفسه. ص168.
5 - نفسه. ص199.
6 - برجشتراسر. التطور النحوي. ص174-175.

المخاطبين»[1]، وهو «يندرج في إطار مؤسساتي يحدد مجموعة من الحقوق والواجبات بالنسبة للمشاركين في عملية التخاطب، ويجب عليه أن يلبي عددا من شروط الاستعمال التي هي عبارة عن «شروط النجاح»»[2].

ومن الأمثلة التي قدمها التداوليون، للأفعال الكلامية، ويسميها أوستين جملا إنجازية[3]:

- نعم أقبل أن تكون هذه المرأة زوجتي الشرعية. (سياق الزواج).
- أسمي هذه الباخرة: الملكة إليزابيث. (سياق التدشين).
- أترك هذه الساعة ميراثا لأخي. (سياق الوصية).
- أراهنك بستة دراهم على أن السماء ستمطر غدا. (سياق المراهنة).

فهذه الجمل جميعُها مثبتة؛ لأنها تتضمن حكما يربط بين أمرين اثنين، لكنه ليس حكما متحققا في الواقع، ومن ثم فهي لا تقبل الصدق والكذب، فهي أقوال تنجز أفعالا محددة، فالجملة الأولى تنجز فعل الموافقة، والجملة الثانية فعل الإعلان، والجملة الثالثة تنجز فعل الوعد، والرابعة فعل التحدي. ومن ثم فالإثبات في الجمل السابقة ليس إخبارا، بل هو صيغة تستلزم دلالات أخرى تقتضيها ظروف الإنجاز، ولهذا يستعمل بعض التداوليين (غرايس) الاستلزام الحواري (Implication conversationnelle) «لتعيين بعض النتائج التي يمكن أن نستخلصها من بعض الأقوال دون أن تعود العلاقة بين النتائج والأقوال إلى علاقة الاستلزام المنطقية»[4]، ويرتبط هذا المفهوم بمصطلح تداولي آخر هو الاقتضاء، وهو «المضمون الذي تبلغه الجملة بكيفية غير صريحة»[5]، فعندما نُثبت أمرا ما فإننا نُضَمِّن القول معانيَ أخرى، وهنا نستحضر التمييز الذي قدمه أوستين داخل نظرية الأعمال اللغوية[6] بين الفعل الكلامي Locutionary act، وهو «فعل التكلم بشيء ما»، وقوة فعل الكلام Illocutionary act، وهو «إنجاز لفعل في حال قول شيء ما»، وبين لازم فعل الكلام Perlocutionary act ، وهو «ما ترتب عن فعل الكلام».

فالجملة المثبتة في اللغة العربية لها جانب تركيبي، لأنها تخلو من أدوات النفي (لا، ما، لن، لم، لمَّا...)، ولها جانب دلالي، بحيث تسند حكم الوجود والإمكان إلى شيء ما، لكن لها، في بعض الاستعمالات، جانب تداولي، يحكمه السياق، وشكل الخطاب، فيتجاوز حكم الوجود إلى التأثير والفعل:

والشيء نفسه يصدق على النفي، فهو جملة ذات صيغة تركيبية محددة، تتصدرها أداة نفي، تبعا لنوع الجملة (فعلية أو اسمية)، وهي تدل على الانقطاع والعدم، ولكنها تحمل دلالات تداولية أخرى، ترتبط بسياق التواصل فـ«خصائص عمل النفي هي خصائص عمل الخبر عامة والإثبات خاصة»[7].

1 - دومينيك مانغنو: القاموس الموسوعي لتحليل الخطاب. ص7.

2 - نفسه. ص 7.

3 - جون لانشكو أوستين: نظرية أفعال الكلام العامة. ص16.

4 - جاك موشلر وآن ريبول: القاموس الموسوعي للتداولية. ص571.

5 - جاك موشلر وآن ريبول: التداولية اليوم: علم جديد في التواصل. ص47.

6 - نظرية أفعال الكلام العامة. ص123.

7 - شكري المبخوت: إنشاء النفي وشروطه النحوية الدلالية. ص153.

وتتدخل في هذا المنحى الإنجازي، بالنسبة للإثبات والنفي معا، عناصر متعددة، منها نوايا المتخاطبين ومقاصدهم، وطريقة الكلام أو الأداء الصوتي، وظروف التواصل.

وإذا أخذنا أمثلة مما ذكره النحاة العرب، نجد ما يعضد هذا الأمر؛ وسنلجأ في هذا الإطار إلى التمثيل لا الحصر، بحكم كثرة هذه الأمثلة من شواهد قرآنية وأحاديث نبوية وأبيات شعرية وجمل معيارية من وضع النحاة أو من مأثور كلام العرب.

من ذلك ما ورد عند سيبويه: «وذلك قولك: أعطى عبد الله زيدا درهما، وكسوت بِشْرا الثياب الجياد»[1]، ففي هذا المثال جملتان مثبتتان، يبدو من ظاهرهما أنهما خبريتان، لكنهما قد ترتبطان بسياق تواصلي محدد، تتحولان فيه إلى أفعال كلامية، خاصة في باب الوعد، إذا تحققت شروط معينة، فالعطاء في الجملة الأولى، والكسوة في الجملة الثانية، لم يتحققا بعد، بقدر ما هما إنجاز لفعل محدد، فالتلفظ بالقولين يتضمن وعدا بالعطاء والكسوة، فيتحول زيد من حالة الفقد إلى حالة الامتلاك، ويتحول بشر من وضعية العراء إلى وضعية الستر. ففي القولَيْن ثلاثة أفعال كلامية هي:

- الفعل الكلامي، وهو الأصوات والكلمات المتلفظ بها في كل قول.
- الفعل التكلمي، وهو قصد المرسِل في كل قول، مثل الوعد والتهنئة والمواساة...
- الفعل التكليمي، وهو التأثير الذي يحدث لدى المتلقي، في كل قول، مثل القبول والفرح والشكر أو الرفض والغضب...

أما المعاني المتضمَّنة في هذين القولين، فالقول الأول يقتضي:

- أن زيدا لا يملك مالا.
- أن عبد الله يعرف زيدا حق المعرفة.
- أن زيدا طلب من عبد الله أن يعطيَه درهما.

والقول الثاني يقتضي:
- أن بِشْرا لا يجد ثيابا جديدة يرتديها.
- أن بَشرا طلب مني أن أكسوه ثيابا جيادا.

ويقول سيبويه: «ومن ذلك: اخترت الرجال عبد الله، ومثل ذلك قوله عز وجل: اختار موسى قومه سبعين رجلا» وسَمَّيْته زيدا، وكَنَّيْت زيدا أبا عبد الله»[2]، ففي هذه الجمل الموجَبة (المُثْبَتة) إنجاز لفعل كلامي محدد، هو التعيين عبر الاختيار والتسمية والكنية، فهي أقوال لا تُثْبِتُ حكما موجودا من قبل، بل تشير إلى بدء العمل بأمر معين، هو «المرافقة والمساعدة» في القولين الأول: اَخترت الرجال عبد الله، والثاني: اختار موسى قومه، و«التعريف» في القول الثالث: سميته زيدا، و«التمييز» في القول الرابع: كنيت زيدا عبد الله.

ولهذه الأقوال بدورها ثلاثة أفعال، هي:

---

1 - الكتاب: 1. 37.

2 - نفسه. 1. 37.

- **الفعل الكلامي**: وهو الكلمات المنطوقة والمركبة وفق تركيب نحوي للدلالة على معنى.

- **الفعل التكلمي**: فقد يكون قصد المرسِل في القولين الأول والثاني، الطلب أو الدعوة، وفي القولين الثالث والرابع، الإخبار والإعلان، أو السخرية والتحقير...

- **الفعل التكليمي**: يمكن أن يكون موقف المخاطب في القولين الأول والثاني، الرفض أو القبول، وفي القولين الثالث والرابع، الصمت والارتياح، أو الانتقام والغضب...

ومما يقتضيه القول الأول:

- أن عبد الله رجل.
- أنني في حاجة إلى مساعدة.
- أن عبد الله قادر.

والقول الثاني يقتضي:

- أن موسى عليه السلام بصدد القيام بعمل معين.
- أن الرجال الذين اختارهم تتوافر فيهم الشروط المطلوبة للقيام بالعمل.

ومن الأمثلة كذلك: «قول الرسول ﷺ : «الثَّيِّبُ تُعْرِبُ عَنْ نَفْسِهَا»»[1]، فهذه الجملة تندرج ضمن صيغ العقود، وخاصة الزواج، ومن ثم فهي تستلزم إنجازَ فعل معين يقاس بمقياس النجاح والفشل، وهذا الفعل يتضمن ثلاثة مكونات هي:

- **الفعل الكلامي**: أي القول المتلفظ به في الحديث.
- **الفعل التكلمي**: هو قصد المرسل، (الأمر والنصح والتوجيه...)
- **الفعل التكليمي**: قد يكون الامتثال والقبول والاقتناع.

وفي ما يتعلق بأمثلة النفي، يقول سيبويه: «وذلك قولك: ليس زيد ذاهبا ولا أخوك منطلقا»[2]، فكلا الجملتين المنفيتين يمكن أن ترتبط بسياق، تتحول بموجبه من جملة خبرية تحتمل الصدق أو الكذب، إلى جملة إنجازية، تحتمل النجاح أو الفشل،

هاتان الجملتان الإنجازيتان تتضمنان ثلاثة مكونات هي:

- **الفعل الكلامي**: أي الكلمات المرتبة وفق تركيب نحوي سليم لإفادة المعنى.
- **الفعل التكلمي**: أي قصد المرسل في كل جملة، التحذير، والمنع، أو التحدي...
- **الفعل التكليمي**: أي الأثر الذي يستقبل به المخاطب هذا القول، من قبيل التعجب والاستسلام، أو الضحك...

- فالجملة الأولى تقتضي:

---

1 - عبد الرحمن بن محمد بن عبيد الله الأنباري: أسرار العربية. ص31.

2 - الكتاب: 1. 60.

- أن زيدا باق في مكانه.
- أن بقاء زيد هو لسبب معين.

والجملة الثانية تقتضي:

- أن للمخاطب أخا.
- أن الأخ كان يريد الانطلاق.
- أن سببا ما منع الأخ من الانطلاق.

ويقول الخليل بن أحمد: «قولهم: لا مال لعبد الله، ولا عقل لزيد، ولا جاه لعمرو»[1]، إذ نجد ثلاث جمل إنجازية، تقتضي أولاهما أن عبد الله فقير، والثانية أن زيدا أحمق، أو لا يحسن التصرف، والثالثة أن عَمْراً وضيع. وكل جملة منها ذات فعل كلامي هو الكلمات المتلفظ بها، وفعل تكلمي هو قصد المرسل، الطلب أو الشكوى في الجملة الأولى، والسخرية في الثانية، والتحقير في الثالثة، وفعل تكليمي، هو الإشفاق في الجملة الأولى، والضحك في الثانية، والتحسر في الثالثة.

لكن هذه الأحكام لا تنسحب على جميع الجمل المثبتة والمنفية، سواء تلك التي استشهد بها النحاة العرب وغيرها من الجمل؛ ومن ثمة، ينبغي استحضار معايير محددة في هذا الإطار، وإلا بطل التمييز خبر/ إنشاء، وصادق/ كاذب، وهذه المعايير وضعها التداوليون، وإن لم يَغِبْ بعضها عن بال النحاة القدماء، وكذا البلاغيين الذين اشتغل أغلبهم بهذه القضية، في إطار «علم المعاني»، منها مثلا العلاقة بين المتكلم والمخاطب، وهنا نستحضر ما «رُوِيَ عن ابن الأنباري أنه قال: ركب الكندي المتفلسف إلى أبي العباس وقال له: إني لأجد في كلام العربَ حشوا! فقال له أبو العباس: في أي موضع وجدت ذلك؟ فقال: أجد العرب يقولون: "عبد الله قائم"، ثم يقولون: "إن عبد الله قائم"، ثم يقولون: "إن عبد الله لقائم"، فالألفاظ متكررة والمعنى واحد. فقال أبو العباس: بل المعاني مختلفة لاختلاف الألفاظ، فقولهم: "عبد الله قائم" إخبار عن قيامه، وقولهم: "إن عبد الله قائم" جواب عن سؤال سائل، وقولهم: "إن عبد الله لقائم" جواب عن إنكار منكر قيامه، فقد تكررت الألفاظ لتكرر المعاني. قال: فما أحار المتفلسف جوابا»[2]. فهذه الحكاية تبين وعيا كبيرا باستعمالات اللغة في الثقافة العربية، ومدى ارتباطها بسياق التخاطب، مما يؤثر في دلالاتها وصيغها التعبيرية، فَكَوْنُ الجمل السابقة مثبتة في ظاهرها لا يعني أنها تصف حالا محددة، فارتباطها بسياق تواصلي (السؤال، الإنكار) يجعل دلالتها الاستلزامية وقوتها المتضمنة متغيرة، فتفيد التقرير في القول الأول، والتوضيح في الثاني، والاحتجاج في الثالث، وفي المقابل تختلف الأفعال التكليمية (الآثار الناتجة بالنسبة للمخاطب)، بين القبول والاقتناع أو الرفض والتكذيب والتشكيك.

وهكذا فإن استعمالات الإثبات والنفي لدى النحاة والبلاغيين العرب، بغض النظر عن بعدها التركيبي والأسلوبي، يمكن أن ينظر إليها من زاوية تداولية ترتبط بمقاصد المتخاطبين، ومن ثم تتحول الجمل المثبتة والمنفية إلى أفعال لغوية، يرتبط نطقها بإنجاز أعمال في سياقات محددة، مثل الطلب والوعد والتهديد والتخويف وغيرها، وهنا تلتقي هذه الجمل بالجمل الإنشائية الأخرى، جمل الاستفهام والأمر

---

1 - الجمل في النحو: ص47.

2 - عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز. ص315.

والنهي والنداء، فهذه الصيغ بدورها لا تخرج عن حكمي النفي والإثبات، بشكل أو بآخر، فالاستفهام قد يقترن بالنفي، كما في قوله تعالى: ﴿أَلَمْ نَشْرَحْ لَكَ صَدْرَكَ﴾، سورة الشرح، الآية 1، وقد تفيد الجملة المثبتة دلالة الأمر أو النهي، مثل: «أنت تساعدني في هذا الأمر»، أي: ساعدني، و«أنت تسرع في مشيك»، أي: لا تسرع. كما أن في هذه الصيغ اللغوية إثباتا لحكم أو نفيا له.

خاتمة

كانت غايتنا في هذه الصفحات، أن نبرز المنحى التداولي للإثبات والنفي في اللغة العربية، بغية تصحيح الصورة التقليدية حولهما، إذ غالبا ما يُنْظَرُ إليهما في بُعدهما التركيبي، بوصفهما جملا اسمية أو فعلية ذات مكونات لغوية محددة، وفي بُعدهما الدلالي، بوصفهما جملا خبرية تُثْبِتُ حكما أو تَنفيه، بحيث يكون قابلا للتصديق أو التكذيب. فالإمكانيات التي يختزنها استعمال هذه الصيَغ، يجعلها ذات حُمولات تداولية كبيرة لا تظهر إلا إذا ربطناها بسياقاتها التواصلية. فالإثبات والنفي فعلان لغويان، وصيغتان إنجازيتان، يكون فيهما الحكم المذكور مُعَلَّقا بالعلاقة التخاطبية بين المرسِل والمرسَل إليه، فيكون ناجحا متحققا في حالة الاستجابة الفعلية، أي في حالة توافق الفعل التكلمي (القوة المتضمنة في القول/ قصْد المرسل) مع الفعل التكليمي (لازم فعل الكلام/ استجابة المتلقي)، ويكون الحكم فاشلا غير منجز، إذا حدث الانفصال بين الجانبين، قَصْدُ المرسِل وموقف المتلقي.

وقد كان من المفيد أن نشير إلى أن ثمة إشكاليات عديدة تطرحها هذه الصيغ في الاستعمالات التواصلية المختلفة، وهو ما يفسر الجهود الكبيرة التي بذلها التداوُليون في سبيل درسها وتصنيفها.

ويمكن القول: إن بعض هذه المعطيات لم يكن غائبا أو مُغَيَّباً في الدرس البلاغي القديم، خصوصا في مباحث علم المعاني، والتمييز الذي ذكره البلاغيون القدماء بين الجمل الخبرية والإنشائية، بل داخل أصناف الجمل الخبرية ذاتها، والأغراض التَّخاطُبية التي تؤديها في سياقات تواصلية معينة، مما يعني أن مجال البحث في هذا النوع من الجمل والتراكيب لا يزال ثَرّاً ومثيرا من النواحي البلاغية والتركيبية والتداولية وغيرها.

المصادر والمراجع

- **أبو الفتح ابن جني**: الخصائص. تحقيق محمد علي النجار. المكتبة العلمية. مصر. بدون طبعة. بدون تاريخ.
- **أبو البقاء الكفوي**: الكليات. معجم في المصطلحات والفروق اللغوية. قابله على نسخة خطية وأعده للطبع ووضع فهارسه عدنان درويش ومحمد المصري مؤسسة الرسالة. بيروت. ط2. 1419هـ-1998م،
- **برجشتراسر**: التطور النحوي. تحقيق رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي. القاهرة. ط2. 1414هـ-1994م،
- **ابن هشام الأنصاري**: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب. تحقيق مازن المبارك ومحمد علي حمد الله. مراجعة سعيد الأفغاني. دار الفكر للطباعة والنشر. بيروت. ط1. 412 1هـ/ 1992م.

- **جاك موشلر وآن ريبول**: القاموس الموسوعي للتداولية. ترجمة مجموعة من الأساتذة والباحثين. إشراف عز الدين المجدوب. المركز الوطني للترجمة. دار سيناترا. تونس 2010م.
- **جاك موشلر وآن ريبول**: التداولية اليوم: علم جديد في التواصل. ترجمة سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني: مراجعة لطيف زيتوني. المنظمة العربية للترجمة. بيروت. ط1. تموز-يوليو 2003م.
- **جبور عبد النور**: المعجم الأدبي. دار العلم للملايين. بيروت. ط2. 1984م.
- **جلال الدين السيوطي**: الأشباه والنظائر في النحو. تحقيق عبد العال سالم مكرم. مؤسسة الرسالة. بيروت. ط1. 1406هـ/ 1985م.
- **جمال الدين ابن منظور**: لسان العرب. دار صادر. بيروت.
- جون لانشكو أوستين: نظرية أفعال الكلام العامة. ترجمة عبد القادر قنيني. إفريقيا الشرق. الدار البيضاء. ط2. 2008م.
- **الخليل بن أحمد الفراهيدي**: الجمل في النحو. تحقيق فخر الدين قباوة. مؤسسة الرسالة. بيروت. ط1. 1405هـ/ 1985م.
- **دومينيك مانغونو**: القاموس الموسوعي لتحليل الخطاب. ترجمة محمد يحياتن. الدار العربية للعلوم ناشرون. بيروت. منشورات الاختلاف. الجزائر. ط1. 1428هـ/ 2008م.

سيبويه. الكتاب. تحقيقعبد السلام هارون. مكتبة الخانجي للطباعة والنشر. القاهرة. ط3. 1408هـ/ 1988م.

- **شكري المبخوت**: إنشاء النفي وشروطه النحوية الدلالية. مركز النشر الجامعي. كلية الآداب والفنون والإنسانيات. جامعة منوبة. تونس 2006م.
- **عبد الرحمن بن محمد الأنباري**: أسرار العربية. تحقيق محمد حسين شمس الدين. منشورات محمد علي بيضون. دار الكتب العلمية. بيروت. ط1. 1418هـ/ 1997م.
- **عبد القاهر الجرجاني**: دلائل الإعجاز. قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر. مكتبة الخانجي. القاهرة. بدون طبعة. بدون تاريخ.
- **محمد سمير نجيب اللبدي**: معجم المصطلحات النحوية والصرفية. مؤسسة الرسالة، دار الفرقان. عمان. الأردن. ط1. 1405هـ/ 1985م.
- **محمد علي التهانوي**: كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم. تقديم وإشراف رفيق العجم. تحقيق علي دحروج. مكتبة لبنان ناشرون. بيروت. ط1. 1996م